QUE SAIS-JE ?

La littérature comparée

YVES CHEVREL

Professeur émérite, Université de Paris-Sorbonne

Sixième édition mise à jour

21e mille

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

Pourquoi la littérature comparée ?

Posons d'emblée la question : que signifie l'expression *littérature comparée* ? Une brève approche historique s'impose pour comprendre pourquoi et comment elle a été élaborée. Comparer est un des modes de fonctionnement de l'esprit humain, indispensable au progrès des connaissances. Il s'agit en effet de prendre ensemble *(cum)* plusieurs objets ou plusieurs éléments d'un ou de plusieurs objets pour en scruter les degrés de similitude *(par)*, afin d'en tirer des conclusions que l'analyse de chacun d'eux n'avait pas nécessairement permis d'établir, en particulier sur leur part de singularité. La reconnaissance de l'importance de ce processus intellectuel a suscité l'établissement de nombreuses sciences fondées sur des méthodes comparatives, dans une perspective dynamique, essentiellement heuristique. La première discipline ainsi dénommée avait été, à la fin du xvii^{e} siècle, la *comparative anatomy*, devenue en français *anatomie comparée*, avant que n'apparaissent, tout au long du xix^{e} siècle, des disciplines comme la *grammaire comparée*, la *législation comparée* – et la *littérature comparée*.

Cette formulation peut être source d'un double malentendu : 1/ en raison de l'emploi de l'adjectif *comparé* à la forme passive : É. Littré déplorait d'ailleurs, dans *son Dictionnaire de la langue française*, qu'on n'eût pas plutôt choisi *anatomie comparative*, qui avait l'avantage de mettre en évidence que la discipline ainsi définie mettait l'accent sur l'emploi actif d'une *méthode*. La pratique a toutefois tranché, et les expressions bâties sur ce modèle ont maintenant la tradition pour elles. La *littérature comparée* est ce que d'autres langues nomment, de façon nettement moins ambiguë, *Vergleichende Literaturwissenschaft* (allemand) ou *comparative litterature* (anglais). 2/ du fait que le terme *littérature* ne désigne pas, dans cette expression, un ensemble d'œuvres qualifiées *a priori* comme littéraires, mais correspond à ce que l'allemand nomme *Literaturwissenschaft* ou le russe *literaturovedenie,* c'est-à-dire à une science qui vise à la construction d'un savoir ayant pour objet les œuvres littéraires.

La littérature comparée est à entendre par conséquent comme *science comparative de la littérature*, une branche des sciences humaines et sociales qui se propose d'étudier les productions humaines signalées comme œuvres littéraires, sans que soit définie au préalable quelque frontière, notamment linguistique, que ce soit. Il ne s'agit pas tant de « comparer des littératures » (même si, un temps, l'expression *littérature**s** comparée**s*** s'est rencontrée) que de questionner la littérature (au sens de collection d'œuvres) en plaçant chaque œuvre, ou chaque texte, dans des séries, à élaborer par le chercheur, qui interrogent la singularité relative de cette œuvre ou de ce texte ; dans cette perspective, un ensemble d'œuvres littéraires n'est pas un donné qu'il s'agit d'explorer en tant que tel, il est un horizon problématique dont le lecteur s'approche en reconnaissant (le mot peut être pris dans un sens quasi militaire) des frontières, des marches, des carrefours – autant de termes souvent employés par les comparatistes pour parler de leur discipline. Les comparatistes construisent des espaces où ils se heurtent volontairement à des œuvres venues de pratiques et de cultures « autres » : l'étranger est leur pierre de touche.

Cette reconnaissance de l'altérité est alors ce qui permet d'approcher la question : *pourquoi* la littérature comparée ? Il n'est sans doute pas indifférent qu'elle soit née en Europe au xix^{e} siècle, à un moment où, sous la double influence de l'héritage, à l'échelle de ce continent, d'une vague révolutionnaire promise « à tous les peuples » et de la fermentation romantique éveillée par un petit groupe de poètes et de penseurs allemands, l'horizon cesse d'être borné par des frontières et où une république universelle des lettres, encore utopie d'une élite aux siècles précédents, commence à se concrétiser. Le xix^{e} siècle est celui où nombre d'activités humaines deviennent européennes et, au-delà, planétaires.

Observateur aigu de son siècle, F. Nietzsche caractérise d'ailleurs celui-ci (*Humain, trop humain,* 1878, aphorisme 23) comme « das Zeitalter der Vergleichung », l'époque de la comparaison. Le philosophe allemand estime en effet qu' « un siècle comme celui-ci tient son importance de ce que peuvent s'y comparer et s'y expérimenter côte à côte dans leur diversité les conceptions du monde, les mœurs, les civilisations » ; mais le même aphorisme lie cette situation nouvelle à un phénomène de déracinement, qui favorise un mode de sélection qui n'est plus fondé sur l'insertion dans une

tradition. Une science comparative ne risque-t-elle pas, dans un domaine comme celui de la littérature, où la tradition vivante est un élément si important, d'encourager des questionnements téméraires à force d'élargir parfois le champ des investigations ?

Les comparatistes, en littérature comme dans d'autres sciences humaines, connaissent ce risque, doivent l'affronter, et toujours rappeler que la confrontation est une heuristique. En Europe, dans la continuité de l'impulsion romantique, on a découvert la richesse des littératures populaires de tous pays. En France, l'Université crée en 1830 sa première chaire de littérature étrangère (au singulier !), l'idée de *lettres modernes* (c'est-à-dire allant au-delà d'une liaison exclusive avec les littératures antiques) apparaît timidement à la fin du xix^{e} siècle, le premier manuel français de littérature comparée est édité en 1931, à la fin du xx^{e} siècle les programmes de l'enseignement secondaire français, introduisent la notion de « classiques étrangers » . Au début du xxi^{e} siècle l'Association internationale de littérature comparée regroupe plus de 4 000 spécialistes répartis sur tous les continents... Voilà quelques étapes d'un mouvement qui place le fait littéraire dans une perspective transnationale – avec tous les problèmes que posent les franchissements de frontières linguistiques, culturelles, politiques, et autres.

Depuis son établissement en tant que discipline universitaire à la fin du xix^{e} siècle, la littérature comparée n'a cessé d'évoluer. D'abord fortement attachée à la prise en compte des rapports de faits, attentive aux notions de rayonnement, d'influence, mais ayant procédé de plus en plus, dans la seconde moitié du xx^{e} siècle, à des confrontations et à des rapprochements inédits, elle essaie, avec des méthodes sans cesse renouvelées, de contribuer à la constitution d'humanités pour notre temps. Les travaux comparatistes ne cessent de se développer en France et à l'étranger : c'est ce dont témoigne le volume collectif édité en 2007 par la Société française de littérature générale et comparée à l'occasion du cinquantenaire de sa fondation (1956), qui offre un large panorama de la recherche française [Tomiche et Zieger, 2007], à mettre en parallèle avec un autre ouvrage collectif, publié par l'American Comparative Literature Association [Saussy, 2006].

Le présent ouvrage, succède, dans la même collection, à deux volumes du même titre [Guyard, 1951, 1978 (6e éd.) ; Chevrel, 1989, 1997 (4e éd.)]. Il vise à mettre en évidence un nouveau bilan actualisé des principaux champs d'investigation ouverts par la littérature comparée ainsi que des méthodes que la discipline met en œuvre . [1].

Notes

[1] Sigles utilisés dans ce volume : ailc : Association internationale de littérature comparée ; *RHLF : Revue d'histoire littéraire de la France* ; *RLC : Revue de Littérature comparée* ; sflgc : Société française de littérature générale et comparée. Les références entre [ ] renvoient à la bibliographie en fin de volume.

Chapitre I

Questions de frontières

Celui qui est de l'autre côté de la frontière, l'étranger, celui qui n'appartient pas à la même communauté que moi et que, le plus souvent, je ne comprends pas, le « barbare » dont je n'ai d'abord entendu que « ba, ba », des sons incompréhensibles, est au cœur de l'attention des comparatistes, et donc au cœur de leurs investigations.

I. L'étranger

L'étranger est d'ailleurs. Il est établi, le plus souvent, dans un autre pays (allemand *ausländisch*) et s'exprime dans une autre langue, il peut être un voisin mais sans « être du pays » (normand *horsain*), et un sens récent de l'anglais *alien* le situe même en dehors de l'espèce humaine. La langue française, de plus, connaît le doublet *étranger/étrange* : l'étranger suscite volontiers interrogation, incompréhension, inquiétude.

La tradition occidentale, notamment dans sa composante judéo-chrétienne, accorde pourtant à l'étranger une place remarquable. Parmi les prescriptions divines que Moïse transmet au peuple juif on trouve, par deux fois (*Exode*, 22, 20 et 23, 9), celle de ne pas opprimer l'étranger. Il faut observer que le terme désigne celui qu'on accueille chez soi et que cet interdit est justifié, dans les deux cas, par le rappel que les Hébreux ont été eux-mêmes des étrangers. En langage philosophique : être (considéré comme) étranger n'est pas participer d'une essence, c'est une condition de l'étant, et cette condition est susceptible de changer.

Un des initiateurs de la littérature comparée française, Jean-Jacques Ampère, inaugurait, le 12 mars 1830, à l'Athénée de Marseille, un vaste programme comparatiste intitulé « De l'histoire de la poésie », centré sur les littératures du Nord (Allemagne, Angleterre, pays scandinaves). Dans sa conférence d'ouverture il esquisse les rudiments d'une méthode : connaître les œuvres dont on parle, s'intéresser à la civilisation où elles sont nées et au génie individuel de chaque auteur. Deux formules résument l'état d'esprit qu'il exige : « Il faut [...] pour goûter un poète se dépayser entièrement », et « les chefs-d'œuvre de tous les temps nous appartiennent ». J.-J. Ampère ouvre de la sorte une voie qui lui fera déclarer ultérieurement qu'il faut, pour comprendre la littérature française, « une étude comparative sans laquelle l'histoire littéraire n'est pas complète » . Toute œuvre étrangère peut être nôtre, à condition d'accepter de sortir de notre propre espace, elle est même la condition qui permet de comprendre vraiment cet espace.

L'étranger est indispensable pour définir et comprendre le national.

II. Littérature(s) étrangère(s)

Depuis la création de chaires de littérature étrangère en 1830 s'est instauré en France ce qu'on a appelé le « paradigme de l'étranger » [Espagne, 1993] ; la littérature française et les littératures de l'Antiquité classique ont alors cessé de fournir les références privilégiées, voire uniques, de l'ensemble *littérature*.

1. Littérature étrangère ou littératures étrangères ?

Le singulier des premières chaires universitaires françaises témoigne d'une appréhension d'abord globale des œuvres venues d'ailleurs que de la tradition. La société française connaît, certes, la diversité des langues dans lesquelles d'autres littératures sont produites, mais, jusqu'au xviii^{e} siècle inclus, les importations restent faibles par rapport à la production nationale, qu'il s'agisse de traductions ou, encore davantage, d'œuvres originales.

Jusque vers la fin du xviii^{e} siècle, on traduit à partir de l'anglais, de l'espagnol, de l'italien, à un degré moindre de l'allemand. Il faut naturellement ajouter l'hébreu, le grec et, surtout, le latin. Mais ces trois langues ont un statut spécial. L'hébreu est la langue de la *Bible*, laquelle est considérée à ce moment avant tout comme un texte sacré ; le grec et le latin, qui fournissent alors une part importante des éditions et des traductions, ne sont pas considérés comme de même niveau que les langues vivantes, ni même comme de véritables langues étrangères : les gens cultivés connaissent au moins le latin, qui reste une langue dans laquelle on écrit, voire dans laquelle on traduit : en 1801-1802 H. Anquetil-Duperron donne une traduction latine des *Oupanishads*.

La notion de littérature étrangère s'insère ainsi en France, pendant un certain temps, dans une sorte de tripartition du littéraire – antique, français, étranger – dans laquelle le dernier venu va prendre davantage de poids en se diversifiant dans les institutions d'enseignement supérieur. Une chaire de « langue et littérature slaves » est créée au Collège de France en 1840, la Sorbonne ouvre une chaire de langues et littératures méridionales à partir de 1880, etc. Depuis le xx^{e} siècle, l'expression « langues, littératures et civilisations étrangères » est désormais celle qui, dans les universités, rend compte du contexte général dans lequel chaque littérature étrangère est étudiée.

2. Littérature étrangère, littérature immigrée

Si une œuvre étrangère garde parfois sa forme originale, et si certains pays sont plus accueillants que d'autres, l'accès à une littérature étrangère se fait le plus souvent par le truchement des traductions : celles-ci sont le support normal de la connaissance de l'étranger, certaines d'entre elles finissent pas être intégrées au patrimoine de la communauté nationale qui les reçoit [*RHLF,* 1997-3] ; à ce titre les problèmes qu'elles soulèvent sont du même ordre que ceux que rencontrent les personnes immigrées dans la communauté qui les accueille

Une œuvre traduite est d'abord une œuvre *déplacée* ; écrite primitivement pour un public supposé être de plain-pied avec elle, elle risque de déconcerter un lectorat méfiant ou dubitatif, même si elle est transformée

dans son apparence. Est-il facile d'avoir commerce avec elle ? Reste-t-elle trop marquée par des traits qui dénoncent son origine ? Inversement, s'est-elle intégrée, a-t-elle même été défigurée, au point d'être devenue semblable aux œuvres originales du pays d'accueil ? Vient-elle vraiment combler un vide, apporter du neuf, bref : était-elle indispensable ? La traduction délivre un visa d'entrée qui rend plus aisé la franchissement de la frontière, tout en rendant les contrôles (politiques et idéologiques) plus commodes ; reste de plus à passer la douane intellectuelle et artistique – qui n'est pas toujours la plus accommodante.

3. Littératures « régionales »

Le complexe unifié d'un seul tenant État-nation-langue-littérature n'est pas aussi répandu qu'on pourrait le croire. La Belgique, le Canada, l'Inde, la Suisse sont des États multilingues ; l'allemand, l'anglais, l'espagnol sont parlés dans plusieurs États, tandis que les historiens de la littérature allemande incluent des œuvres écrites dans des dialectes nettement différents du *hochdeutsch* de Goethe ou de Hofmannsthal.

En France même, pays exemplaire de l'État-Nation unitaire, des écrivains ont produit des œuvres en alsacien, en basque, en breton, en provençal. Quel est le statut de ces œuvres ? Elles existent dans leur langue propre, avec leur valeur esthétique propre, mais ne sont en général accessibles qu'à une minorité, sauf à être traduites en français (en général par leurs auteurs mêmes). Un des mérites du mouvement romantique aura été de contribuer à une vulgarisation d'œuvres le plus souvent transmises oralement. La publication d'une édition bilingue, breton-français, du *Barzaz Breiz* par H. de la Villemarqué en 1837 est le signal d'un intérêt porté en France à une littérature celtique indigène, plusieurs décennies après le triomphe européen des poèmes d'Ossian édités par McPherson.

On ne saurait sans doute, d'un point de vue français, classer le *Barzaz Breiz* ou *Mirèio* dans la rubrique des littératures étrangères ; la littérature comparée ne saurait, en tout cas, les ignorer. Ce genre de question se pose aussi, parfois en termes différents dans d'autres pays. La littérature espagnole connaît des œuvres en langue castillane, mais aussi catalane et basque. L'Inde forme une entité nationale et étatique qui ne se définit

nullement par une unification linguistique héritée de la présence britannique ; nation multilingue, elle est riche de littératures produites en anglais, en bengali, en hindi, en ourdou, en tamoul, etc. qui font qu'on a pu affirmer que la structure même de la littérature indienne moderne (au singulier) était, d'elle-même, « comparée ».

4. Anglophonie, francophonie (et autres -phonies)

La complexité de la notion de « littérature étrangère » se marque aussi dans les difficultés soulevées par le réseau mondial constitué par quelques langues de diffusion mondiale. Les termes *francophone*, *francophonie*, ignorés de Littré, apparus à la fin du xix^{e} siècle mais répandus surtout à partir de la seconde moitié du xx^{e} siècle, sont d'un usage difficile. La Wallonie tient à l'expression de « lettres françaises de Belgique » ; on parle de la littérature de Suisse romande ou de la littérature québécoise, mais d'écrivains de l'Afrique francophone. Dans le monde anglophone, il est question d'*English-speaking countries*, mais il existe aussi, aux yeux de nombreux universitaires, une *Commonwealth literature,* ce qui souligne l'aspect politique du concept ; et, si on a vu apparaître des mentions « traduit de l'américain », il reste acquis que dans les États-Unis d'Amérique la langue pratiquée est l'anglais. Où placer ces littératures transnationales ?

La question se pose alors dans des termes inverses de ceux évoqués plus haut à propos des littératures dites régionales. Il n'est pas sûr qu'un Parisien ou un Bruxellois ait d'emblée accès à un roman québécois, ivoirien ou antillais : les *realia*, les substrats mythiques, le vocabulaire, les structures grammaticales, sont autant d'obstacles à une lecture de type immédiat. Mais est-ce suffisant pour que cette part d'étrangeté transforme ces romans en œuvres étrangères ? La langue française, dans ses différents états, constitue-t-elle un principe d'unité pour une littérature francophone – ce terme incluant alors également la littérature produite en France ? Les études de francophonie hésitent entre les disciplines *littérature comparée* et *littérature française*.

III. La littérature universelle

À l'occasion d'un de ses entretiens avec Eckermann, Goethe nous a légué la notion de *Weltliteratur*, rendue ordinairement par *littérature universelle*. On a beaucoup discuté sur ce que Goethe entendait exactement par là mais son patronage est volontiers allégué par ceux qui ont le plus tenté de sortir d'une problématique strictement nationale, en particulier par ceux qui estiment que la littérature comparée est la discipline la plus à même de prendre en compte cette universalité. L'un des plus radicaux d'entre eux a proclamé [Étiemble 1974, 28] : « On ne m'ôtera [...] pas de l'esprit que, s'il est un avenir pour l'homme, c'est celui où nos étudiants sauront lire, voudront lire, Jippensha Ikku et Rabelais, Wang Tch'ong et Hobbes, le *Risalat ul ghufran* et le *Li Sao*, la *Vita* de Cellini et les *Confessions* de Saint-Augustin, et que [...] c'est à cet idéal que doit tendre ce qui fut au siècle dernier la *Weltliteratur*. » Dans cette phrase, Étiemble se plaît en effet à apparier : Rabelais et un Japonais auteur d'un récit humoristique de voyage au début du xviii^{e} siècle ; Hobbes et un Chinois du i^{er} siècle, auteur d'un ouvrage politique ; deux poèmes que tout semble séparer, écrits l'un en arabe (il s'agit de l'*Épître du pardon*, xi^{e} siècle), l'autre en chinois (iii^{e} siècle av. J.-C.) ; enfin les mémoires d'un Italien du xvi^{e} siècle et ceux d'un Africain de langue latine du iv^{e} siècle...

De tels programmes de lecture, provocateurs s'il en est, paraissent à la fois démesurés et arbitraires. Ils incarnent la part d'utopie que recèle la discipline, mais mettent l'accent sur ce qui constitue la base même de l'entreprise comparatiste : la curiosité, entendue de façon positive comme c'est le cas à partir du xviii^{e} siècle, liée à la volonté de construire un objet d'étude. Leur caractéristique est en effet de rendre aux œuvres étrangères leur statut d'incitation à interroger la littérature, en allant au-delà d'une attention à celles, dûment canonisées, de l'Antiquité classique, ou en passe d'être assimilées, comme les « classiques universels » que sont devenus, outre Goethe lui-même, Dante, Shakespeare, Cervantes, Andersen, Tchékhov, Omar Khayyam... La *Weltliteratur* du xxi^{e} siècle doit toutefois prendre garde à ne pas élaborer un panthéon, même élargi aux chefs-d'œuvre du plus grand nombre de littératures possibles ; elle doit demeurer un rassemblement ouvert d'œuvres dont les multiples mises en relation avec d'autres contribueront à la lente élaboration d'un humanisme (vraiment) universel.

IV. Frontières comparatistes

Les frontières de la langue sont sans doute les plus évidentes ; elles ne sont toutefois pas les seules dont la littérature comparée doit se préoccuper.

1. Œuvre ou texte ?

Depuis les années 1970, en gros, sous la double action des travaux de linguistique et de narratologie, le terme *texte* s'est largement imposé pour définir l'objet verbal digne d'une étude, au détriment d'*œuvre* et d'*ouvrage*. Cette tendance allait de pair avec le souci de s'intéresser avant tout aux signaux fournis par le maniement du langage, aux fonctions que tel mot, tel son, ou tel groupe de mots ou de sons pouvaient prendre. Le vocabulaire technique proposé par G. Genette (*Seuils*, Seuil, 1987) – *hypotexte*, *épitexte*, *paratexte* – va dans ce sens, de même que les gloses de type étymologique sur le texte comme *tissu* (latin *textus*).

Texte convient certes à la désignation de l'œuvre littéraire, et le mot a une longue tradition qui plaide en sa faveur, puisqu'il a eu très tôt partie liée avec les notions d'authenticité et de conformité aux intentions de l'auteur. Il peut sembler pourtant important de considérer les services que peut rendre *œuvre* dans une perspective comparatiste. S'il a été en effet question, jusqu'ici, d'œuvre étrangère (non de texte étranger), c'est que l'expression a l'avantage de désigner un objet, et non seulement une suite cohérente de phonèmes formant sens, indépendamment du support sur lequel ils se trouvent.

La première des stratégies comparatistes est de se demander où, et sous quelle forme, se manifestent les œuvres, et d'observer ce qui se passe au cours de leur déplacement. Qu'il s'agisse de programmes de recherche ou de programmes d'enseignement – les séminaires des chercheurs-enseignants à l'université sont l'un et l'autre –, les comparatistes sont nécessairement attentifs aux manipulations qu'une œuvre, et pas seulement son texte, est susceptible de subir. Il suffit de noter que des modifications peuvent affecter le format, le nombre de volumes, l'existence des illustrations (ou leur remplacement), l'insertion (ou non) dans une

collection, la présence d'un discours de présentation ou d'accompagnement... Toute œuvre est exposée à des transformations (ne serait-ce que par les corrections apportées par l'auteur au fil d'éditions successives), mais une œuvre étrangère est plus particulièrement exposée à des manipulations, qui ne s'arrêtent pas à la seule traduction du texte.

Les modalités de lecture d'une œuvre dépendent de ses conditions de lisibilité, entre autres des modes de consultation. On peut d'ailleurs estimer que les techniques récentes de numérisation des œuvres, qui modifient les modes de lecture et de consultation, ne sont pas sans soulever des problèmes nouveaux.

2. Littérature comparée, littérature générale

Depuis une quarantaine d'années environ, l'adjectif *général* s'est introduit dans la terminologie des études littéraires, et, en France comme dans beaucoup de pays, l'expression *littérature générale et comparée* a pris une certaine extension. L'expression *littérature générale* seule a l'inconvénient d'être ambiguë : pour les libraires et les bibliothécaires, elle désigne une catégorie d'ouvrages, pour les spécialistes de littérature une approche théorique de celle-ci (elle est alors proche de *théorie de la littérature*).

Son emploi, couplé avec l'adjectif *comparé*, a l'intérêt de relier deux perspectives : le souci d'interroger le concept de littérature, la prise en compte d'un *corpus* non seulement varié mais aussi composé de traditions différentes. Ainsi de nombreux travaux se sont donné pour objectif de définir une théorie des genres littéraires en s'appuyant sur un *corpus* plus ou moins étendu ; mais, pendant longtemps, la prégnance du modèle hérité de l'Antiquité classique – grecque, pour l'essentiel – doublé de l'ignorance des littératures extra-européennes a confiné ces études à quelques littératures d'Europe : l'ouverture aux autres civilisations, la découverte de littératures du passé (Inde, Égypte) ont rendu à la fois plus compliqué et plus nécessaire le recours à l'étranger.

L'internationalisation des recherches en littérature entraîne alors des remises en cause. La *Poétique* d'Aristote a pesé de façon durable sur la conception de la littérature que l'Europe s'est forgée, et c'est souvent à

l'aune de cette conception particulière que des théories à valeur universelle ont été élaborées et les œuvres d'autres cultures jugées. Les débats sur la *mimèsis*, sur la *catharsis* – termes grecs dont le sens n'a cessé de faire problème – sont-ils finalement marginaux à l'échelle de la *Weltliteratur* ? Ou existe-t-il malgré tout des *invariants* qu'on pourrait identifier dans l'ensemble des littératures ? Que signifie le concept d'*exception*, quand il s'agit d'une poétique qui a renoncé à être normative ? Ces questions seront abordées au chapitre 6.

3. Rapports mutuels entre les arts

La transversalité de la littérature comparée trouve un autre point d'application lorsque, sans prendre en compte d'emblée la question de l'origine étrangère, elle prend pour objet d'étude les rapports entre les arts verbaux et ceux qui, comme l'opéra, unissent texte, musique, décor, et, encore davantage, les relations entre les arts verbaux et les arts visuels (peinture, sculpture, danse, architecture...), qui échappent aux frontières linguistiques (mais non aux frontières culturelles).

Il y a là une extension du champ d'action de la littérature comparée, qui n'est pas d'emblée qualifiée pour s'intéresser à de telles recherches, qui peuvent parfaitement trouver place dans d'autres structures. Il se trouve que l'évolution de la discipline la rend apte à accueillir des études qui, elles aussi, essaient de réfléchir sur des frontières, en l'occurrence, ici, celles qui séparent les arts. Le sujet n'est pas nouveau ! Dans la tradition européenne, Simonide de Céos, au vi^{e} siècle avant J.-C., affirmait que « la peinture [était] une poésie muette, la poésie une peinture parlante » ; auxviii^{e} siècle Lessing reprend ce qu'il appelle une « boutade » pour bien distinguer, dans *Laocoon ou des fonctions de la poésie et de la peinture*, deux arts qui n'ont rien de commun : l'art de la successivité – la poésie – et l'art de la simultanéité – la peinture et la sculpture.

Dans de tels domaines la littérature comparée est susceptible de remplir un rôle de substitution que justifie, pour le moment, le cloisonnement des disciplines dans les universités françaises ; le jour où une section « arts et littérature comparés » verrait officiellement le jour, il sera toujours possible de se demander quelle sera sa place dans les structures universitaires ; J.

Gracq a fait observer qu'il « existe, dans l'Université, depuis longtemps, un département des littératures comparées *[sic]*. Il y manque un département des relations entre les arts, un département des Neuf Muses » (*En lisant en écrivant* [1980], dans *Œuvres complètes*, Gallimard, II, 1995, 752). En attendant, les comparatistes ne sont pas les derniers à travailler dans ce domaine, comme en témoignent les nombreux colloques qui lui ont été consacrés [Konstantinovic, 1981] et des ouvrages comme celui que J..L. Backès a intitulé *Musique et littérature, essai de poétique comparée* (puf, 1996).

Les recherches en littérature ne peuvent d'ailleurs ignorer celles qui sont menées dans les domaine artistiques : lorsque H. Wölfflin, en 1888, étudie le passage de la Renaissance au Baroque du point de vue d'une contribution à l'histoire des styles, il s'appuie sur le traitement de l'espace que révèle l'évolution de l'architecture, de la sculpture, de la peinture ; d'autres mettront ces transformations en relation avec celles inspirées par le Concile de Trente, avant que l'histoire des littératures européennes ne s'empare à son tour de la notion de baroque, au moins à titre d'hypothèse.

4. Frontières du littéraire ?

Toute œuvre verbale n'est pas considérée comme œuvre littéraire, et de même que la frontière entre art verbal et art plastique est source d'interrogation pour les comparatistes, de même ils sont amenés à s'interroger sur ce qui sépare l'œuvre littéraire de celle qui ne l'est pas.

Depuis plusieurs décennies l'attention s'est portée sur les œuvres qui sont plus ou moins en marge des œuvres canonisées par les institutions scolaires et universitaires. Littérature populaire, littérature de jeunesse, paralittérature (terme qui a supplanté celui de sous-littérature utilisé un temps) sont maintenant des domaines d'investigation. Des recherches de type sociologique, distinguant un « circuit lettré » et un « circuit populaire » [Escarpit, 1970], interrogeant le « marché des biens symboliques » [Bourdieu, 1992], ont mis en évidence des systèmes de reconnaissance et de valorisation variant en fonction des champs de production et de réception, à l'intérieur d'une même aire culturelle.

Les œuvres étrangères, non par leur seule existence mais dès qu'elles sont réellement accueillies, obligent à s'interroger sur la part d'étrangeté qu'elles portent avec elles, et qui est susceptible d'affecter la société qui les reçoit.

Qu'est-ce qu'une *frontière*, en définitive ? Les langues indo-européennes ont créé des termes différents pour définir ce qui est une limite, non un espace : allemand *Grenze*, anglais *border*, grec *horos*, latin *fines*... Une frontière est en effet un lieu nul ; décidé de façon plus ou moins arbitraire, qu'il faut matérialiser de différentes façons (de là, sans doute, la variété des termes employés) : cette ligne virtuelle est cependant un obstacle qu'il faut franchir – ou percer. J. Gracq voit dans les comparatistes des « perceurs de frontières qui jettent des ponts entre des rives qui séculairement s'ignorent », définissant ainsi une double perspective, à la fois négative – rompre ce qui était constitué d'un seul trait – et positive – créer une nouvelle continuité, éventuellement en surplomb ; il est vrai qu'il ajoute : « Même si c'est parfois plus pour la perspective que pour la circulation » (*Lettrines* [1967], dans *Œuvres complètes*, II, Gallimard, 1995, 213). Or, de cette remarque quelque peu caustique, les comparatistes peuvent peut-être se prévaloir. Leur point de vue, comme on le verra au chapitre 2, est bien d'abord celui d'un changement de perspective, qui commence par un élargissement de celle-ci : faire disparaître un obstacle permet de découvrir des objets dont on ignorait parfois jusqu'à l'existence, et de donner un autre mode d'existence à ceux qui, jusqu'alors, composaient le paysage auquel on était habitué.

La formule de Gracq, avec le double mouvement qu'elle implique (percer/construire), rend bien compte des difficultés que rencontrent ceux qui, en littérature, attentent aux frontières. Celles-ci sont à la fois ancrées dans des traditions nationales bien établies – le canon littéraire national est un des éléments constitutifs les plus forts d'une nation – et sujettes à des remises en cause – la notion de *Weltliteratur* est porteuse d'un évident cosmopolitisme. Les frontières sont en fait rarement intangibles ; elles sont souvent imprécises et, avant toute opération les concernant, il est souhaitable de savoir les reconnaître et les identifier. C'est à ce point que se situent la différence et l'articulation entre littérature comparée et littérature générale ; la première tend à identifier les frontières, tout en veillant à ne pas voir partout des frontières qu'il serait ensuite trop facile de détruire, la

seconde tend, non pas à les ignorer, mais à en minorer les effets, en prenant de la hauteur par rapport à un paysage dont les murs sont alors moins visibles. Une tension s'instaure alors nécessairement entre les deux orientations, qui renvoie à nouveau au double mouvement suggéré par Gracq.

Dans l'un et l'autre cas il s'agit, pour les comparatistes, de parcourir, et d'aider à parcourir un espace – un paysage – en en marquant les repères, en indiquant éventuellement des lignes d'horizon peu perceptibles à qui se trouve en territoire étranger : le lecteur français de *Madame Bovary* qui s'aventure dans le domaine espagnol que lui offre *La Régente* de Clarín (pseudonyme de Leopoldo Alas) peut y découvrir un « autre » roman de l'adultère et, par conséquent, se croire en terrain (relativement) familier, mais il peut aussi, entre autres lignes d'horizon, remarquer le rôle que joue, dans la conduite du récit espagnol, tout un pan de la littérature castillane, en particulier le *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, œuvre théâtrale dont il n'est pas sûr qu'elle fasse partie des références culturelles immédiatement mobilisables hors de la culture espagnole. Se dépayser, comme le réclamait J.-J. Ampère, est donc bien aussi accepter d'être étranger aux œuvres qui proviennent d'autres cultures.

Une telle attitude implique que la démarche comparatiste elle-même sache reconnaître ses limites. En 1978, dans l'*Introduction* nouvelle qu'il donnait à la 6^{e} édition de son manuel, M.-F. Guyard écrivait : « Je crains fort [...] qu'à vouloir être tout le comparatisme ne soit plus rien » ; en 1984 U. Weisstein publiait, dans la *Canadian Review of Comparatie Literature*, un article intitulé « D'où venons-vous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? The Permanent Crisis of Comparative Literature ». Cette crise permanente tient peut-être à ce que la définition de la discipline ne peut se fonder ni sur un *corpus* préalablement défini ni sur un simple croisement de divers discours provenant de différents lieux. La notion de frontière, dont on soulignera à nouveau qu'elle ne définit pas, par elle-même, un espace, est peut-être plus apte à poser la question centrale de la pluralité de systèmes de références qui peuvent, ou non, cohabiter dans des espaces limités, qu'ils soient, ou non, contigus les uns des autres. Les propositions d'Étiemble mentionnées plus haut sont des incitations à jeter ces ponts imaginés par

Gracq, mais en mettant en œuvre des procédés facilitant, ou permettant la circulation, autant celle des lecteurs que des œuvres.

Chapitre II

Réceptions de l'œuvre étrangère

Il peut sembler paradoxal de placer au premier plan les études de réception, c'est-à-dire de passer sur les conditions de la création littéraire pour s'interroger d'abord sur l'accueil réservé aux œuvres. En fait cette démarche est constitutive de l'objectif constant des études comparatistes : observer ce qui se passe quand une œuvre *circule*. Ne se fixant pas pour but principal d'éclairer la genèse d'une œuvre, elles sont bien plutôt attentives aux effets que cette œuvre a provoqués, aux traces qu'elle a laissées. L'herméneutique est au centre des visées comparatistes.

I. Esthétique de la réception

L'expression *esthétique de la réception*, traduction de l'allemand *Rezeptionsästhetik* [Jauss, 1978], relie deux termes qui sont en fait sémantiquement liés l'un à l'autre. Inventé au milieu du xviii^{e} siècle par A. Baumgarten à partir du grec *aisthêtikos*, le mot *esthétique*, qui, pour son créateur, désignait la « science de la connaissance sensible », renvoie aujourd'hui à la « science du beau » ; mais la dimension cognitive de cette science implique que la prise de connaissance de l'objet examiné, autrement dit sa *réception* par une conscience agissante et une intelligence active, soit le point de départ obligé de l'appréciation portée sur cet objet ; le concept de réception ne doit donc pas être pris en un sens passif, mais, au contraire, en un sens dynamique : la réception est captation.

1. Priorité au récepteur ?

Chaque lecteur, spectateur, auditeur d'une œuvre verbale réagit à cette œuvre en fonction de tout un ensemble d'éléments qui constituent sa personnalité à un moment donné. Est-ce bien alors ce personnage complexe qu'il importe de placer au centre du dispositif ? Peut-on, et comment, avoir accès à lui ?

L'esthétique de la réception a été amenée à élaborer une théorie du lecteur [Iser, 1985] qui a proposé la catégorie de *lecteur implicite* (ou lecteur *impliqué*, ou *intentionnel*) pour désigner une modalité de lecture induite par l'œuvre elle-même. Afin d'échapper à l'objection qu'il s'agirait en fait de vouloir ainsi simplement reconstruire le sens de l'œuvre tel que la critique universitaire traditionnelle avait longtemps cherché à l'établir, des théoriciens comme Iser ont mis l'accent sur les *lieux vides (leere Stellen)*, les *blancs* laissés à la disposition du lecteur, qui sont autant de possibilités, pour ce dernier, d'infléchir sa lecture de façon personnelle. Ce type de lecteur n'est donc pas nécessairement inscrit dans le texte, il est davantage un ensemble de comportements potentiels induits par le texte comme conditions de sa propre lisibilité.

On peut cependant se demander s'il est réellement possible de définir ce lecteur fictif autrement que par une analyse de l'œuvre elle-même, nécessairement menée, elle, par un lecteur réel (même universitaire !). Le lecteur implicite tend à se confondre en fait avec un autre concept théorique de l'esthétique de la réception, celui de l'*horizon d'attente* de l'œuvre, également emprunté à l'allemand *(Erwartungshorizont)* : toute œuvre, quel que soit le jugement porté sur elle, suppose en effet des conditions de lisibilité qui appellent, voire exigent, ou excluent certains types de lecteurs. L'histoire littéraire, au sens où l'entendait G. Lanson (histoire des lecteurs, par opposition à l'histoire de la littérature, histoire des créateurs), a signalé bien des échecs que la postérité n'a pas ratifiés ; ce fut le cas de la publication de *L'Éducation sentimentale*, à la fin de 1869, qui a provoqué beaucoup d'amertume chez Flaubert : à cette date le roman était en rupture avec l'attente des critiques.

Des lecteurs potentiels, devenant lecteurs réels, portent en eux-mêmes leur propre horizon d'attente ; c'est cet horizon d'attente, fait certes

d'expériences individuelles irréductibles les unes aux autres, mais aussi de représentations collectives, qu'il importe d'essayer de reconstituer.

2. L'étranger et le national

En 1869 Flaubert pouvait penser, à juste titre, qu'il occupait une certaine place dans le champ littéraire français, de même que Hugo ou les Goncourt, qui publient également des romans cette année. La même année en Russie, L. Tolstoï achève la publication de *Guerre et Paix* : il est alors totalement en dehors de l'horizon d'attente des lecteurs français, dans lequel il ne commence à pénétrer qu'en 1879, la librairie Hachette ayant simplement reçu en dépôt 500 exemplaires de son roman, traduit par une Russe et édité à Saint-Pétersbourg.

Il existe en effet une différence fondamentale entre la réception, dans un pays donné, d'une œuvre nationale, et celle d'une œuvre étrangère, hétérogène à la tradition de ce pays. Interviennent en effet ici, outre les décalages dans la prise de connaissance, les manipulations auxquelles cette œuvre a été soumise (à commencer par la traduction), les traditions littéraires en vigueur dans le pays d'accueil (qui peuvent constituer un obstacle important, que les médiateurs essaient de contourner), les images et les représentations du pays dont elle provient.

C'est pourquoi, contrairement à R. Wellek [Wellek/Warren 1971, 67] qui estime qu' « il n'y a pas de différence méthodologique entre une étude consacrée à "Shakespeare en Franc" et une autre, consacrée à "Shakespeare dans l'Angleterre du xviii^{e} siècle" », la spécificité des réceptions d'une œuvre étrangère demeure une piste privilégiée. L'étranger est bien un révélateur, comme le montrent aussi les études d'images.

Le terme *imagologie* a été forgé, dans la seconde moitié du xx^{e} siècle, pour regrouper les études portant sur les représentations de l'autre, de l'étranger. Récits de voyage, œuvres de fiction, mais également discours critiques sur les œuvres étrangères, manuels d'histoire : autant de sources pour alimenter une recherche sur l'imaginaire d'une société dont la réception de l'étranger hésite ou fluctue entre les deux pôles opposés de l'assimilation et de l'intégration d'une part, de l'exclusion et du rejet d'autre part.

L'imagologie, l'étude de l'imagerie littéraire, est une branche particulièrement vivante des études comparatistes, dont elle constitue un des piliers (Moura, dans *RLC,* 1992-3, 271-287).

II. Histoire des réceptions

Histoire *des* réceptions, non histoire de *la* réception. Si toute (grande) œuvre est singulière, les lectures qui en sont faites sont nécessairement diverses, d'autant que, comme on l'a vu, une œuvre, placée hors de son contexte d'origine, se présente sous des aspects différents.

1. Médiations

Une œuvre est mise en circulation. C'est un objet qui fait partie du monde réel (cela vaut aussi pour ce cas particulier qu'est une représentation théâtrale), mais aussi un bien symbolique qui vaut en principe plus que le travail matériel de fabrication qu'il a exigé et qui a rendu concret le texte dont il est porteur. Il s'insère alors dans un ou plusieurs circuits, et devient tributaire de nombreux paramètres.

Si on laisse de côté (pour le moment) le cas des œuvres originales importées et celui des œuvres publiées à l'étranger (comme aux Pays-Bas au xviii^{e} siècle), se pose d'abord la simple question fondamentale de savoir comment et pourquoi a été remarquée une œuvre dont l'origine est étrangère. Les pièces de Shakespeare ont mis près de deux siècles à pénétrer en France. Zola, connu dans son pays depuis *Thérèse Raquin* (1866), doit attendre 1879 pour qu'une première traduction (une adaptation théâtrale de *L'Assommoir*) soit disponible en allemand ; la première traduction française d'Ibsen paraît en 1889 (le dramaturge norvégien est alors âgé de 61 ans et jouit déjà d'une certaine réputation en Allemagne et en Angleterre), et la première mise en scène française d'une de ses pièces aura lieu l'année suivante. Dans le cas de Zola, le discours critique allemand, fondé sur la lecture des œuvres originales, avait précédé les traductions (un premier article peut être repéré en 1873) ; dans celui d'Ibsen, un journaliste français résidant en Allemagne avait attiré l'attention de la *Revue d'art dramatique*

mais ce sont bien les traductions qui sont au point de départ de sa réception en France.

Les deux figures d'intermédiaires les plus aisément identifiables sont celles du traducteur et du critique. Même si le traducteur a été longtemps l'homme « invisible » du système, si son nom n'a pas toujours été mentionné par les éditeurs et retenu par les historiens de la littérature, si son activité a été peu considérée (et peu rémunérée), il est un maillon indispensable car il rend l'œuvre accessible ; il est un des premiers lecteurs de l'œuvre, à l'occasion un de ses premiers commentateurs. Le critique, en revanche, jouit d'une large visibilité et, surtout, les discours qu'il tient sur l'œuvre étrangère sont souvent riches d'enseignement sur le système d'accueil dans lequel il se trouve.

Il est toute une série d'autres intermédiaires dont le rôle peut être déterminant. La question fondamentale est celle du choix : pourquoi décide-t-on de faire connaître une œuvre hors de son pays d'origine ? Un diplomate qui possède la langue du pays où il est nommé peut se passionner pour sa littérature et la faire connaître : c'est le cas d'E.-M. de Vogüé, réunissant ses articles de la *Revue des deux mondes* sous le titre *Le Roman russe*. Des voyageurs insèrent souvent dans leurs récits des fragments de traductions. Des personnalités, ou des États, souhaitent promouvoir leur littérature hors de ses frontières linguistiques, et se comportent en véritables agents littéraires. Des correspondants étrangers de maisons d'édition ou de revues signalent les succès ou les œuvres qu'ils estiment porteuses d'avenir. Des conférences, des séances de lecture sont organisées : l'acteur anglais Garrick lit, en anglais, des pièces de Shakespeare, à Paris au xviii^{e} siècle, Des intermédiaires occasionnels se manifestent : I. Tourguéniev traduit à livre ouvert, d'allemand en français, *Le Satyre* de Goethe, à l'émerveillement de Flaubert, d'A. Daudet et d'E. de Goncourt, qui rapporte l'événement. On le voit, le hasard peut jouer un rôle aussi important que les intentions.

L'apparition d'une œuvre étrangère est contingente. Une fois prise la décision de l'introduire dans un pays donné, elle se heurte encore à des difficultés particulières, auxquelles les œuvres nationales sont moins exposées. Il faut trouver un traducteur, un support pour la publier (maison

d'édition, revue), des libraires qui la font connaître. Les instances de consécration – prix littéraires, grandes expositions déclenchant une mode pour telle littérature, programmes scolaires et universitaires, commandes des bibliothèques publiques, adaptations (selon les époques : théâtrales, cinématographiques, télévisuelles – sans compter les produits dérivés) – sont plus réservées et plus aléatoires.

Une œuvre étrangère est une œuvre fragile ; elle a besoin d'appuis, que peut lui offrir le discours critique qui est tenu sur elle.

2. Le discours critique

Il intervient vers la fin de la chaîne qui a introduit l'œuvre étrangère. L'hypothèse fondamentale, à nouveau, est qu'on ne parle pas d'une littérature étrangère comme on parle de celle de son pays ; les conséquences sont importantes. Par-delà les deux pôles opposés accueil/rejet (accompagnés de toutes les nuances possibles d'appréciation), se dessine en effet une sorte de typologie des attentes esthétiques face à une œuvre étrangère : un éventail qui va de l'admiration pour une œuvre de très haute qualité à l'étonnement devant une œuvre d'une nouveauté radicale, accompagné d'interrogations sur le rapport de cette œuvre à la tradition littéraire de son pays d'origine. L'œuvre étrangère est souvent sommée de confirmer ce que le critique connaissait de la littérature d'où elle provient, ou, inversement, de déplacer, de façon radicale, les idées antérieures. Mais en même temps le critique est lui-même tenté de se situer, et de situer ses lecteurs, par rapport à une œuvre qui, en principe, n'était pas écrite pour eux : un de ses rôles est de fournir, à ceux à qui il s'adresse, des éléments d'un contexte qui leur est étranger.

L'étude du discours critique sur une œuvre étrangère offre ainsi de nombreuses pistes d'enquêtes, qui sont susceptibles d'apporter des informations autant sur le système d'accueil que sur l'œuvre elle-même. Parmi les questions portant sur l'œuvre : quelle est la version qui est l'objet de la critique ? Dans le cas d'une œuvre étudiée à partir d'une traduction : une confrontation avec l'original est-elle faite ? L'œuvre critiquée est-elle située dans le temps, et par rapport à quelle chronologie (celle des autres œuvres de l'auteur, par exemple, qui ont pu être connues suivant des

temporalités différentes dans leur pays d'origine et dans le pays du critique) ? Parmi les questions portant sur le système d'accueil : quelles connaissances de l'auteur, de la littérature d'origine, le critique suppose-t-il chez ses propres lecteurs ? quelles sont les références qu'il suggère pour entrer dans l'œuvre étrangère : œuvres du même auteur, d'auteurs de la même aire linguistique, d'autres écrivains encore (à la fin du xix^{e} siècle Shakespeare est, en France, une référence pour introduire Ibsen), d'écrivains du pays récepteur ?

À ces questions récurrentes s'ajoutent celles qui concernent le support sur lequel la critique est exprimée ; une revue littéraire de grande diffusion (comme la *Revue des deux mondes*), un organe délibérément orienté vers l'étranger *(Le Journal étranger, La Revue britannique)*, une revue militante (aux plans politique et/ou littéraire), un quotidien plus ou moins inséré dans la vie nationale ou régionale ne sont pas des supports du même ordre. Il faut aussi s'intéresser à l'information de celui qui tient le discours : d'où tient-il ses renseignements ?

Si on admet que tenir un discours sur une œuvre étrangère est accomplir un travail de passeur, il faut prendre en compte une double situation : le voyage d'une rive à une autre, le nécessaire accostage tantôt à une rive, tantôt à l'autre rive. Sauf cas exceptionnel, un critique est enraciné dans une culture, et ses jugements sont tributaires de son parcours : tous les critiques allemands d'*Effi Briest* (1896) n'avaient peut-être pas lu *Madame Bovary* (1857), alors que les critiques français qui ont découvert, tardivement, le roman de Fontane, avaient tous celui de Flaubert comme référence, au moins implicite. Quand est traduit (Fayard, 1987), un siècle après la parution de l'original (1884-85), le roman *La Régente* de Clarín, l'Introduction d'Y. Lissorgues se réfère à *Madame Bovary*, pour marquer autant les différences entre les deux œuvres que la similitude du thème principal.

L'étude du discours critique est inséparable des études d'imagologie évoquées plus haut.

3. Le cas du théâtre et des spectacles

Une pièce de théâtre, un opéra n'existent réellement que lorsqu'ils sont représentés, c'est-à-dire au moment où ils sont le plus soumis au contingent et au fugitif : aucune représentation n'est exactement semblable à une autre, ce qui entraîne des difficultés particulières dans l'étude de leur réception.

On ne saurait en effet se contenter de suivre les avatars du livre, de la brochure ou du livret qui reproduit un texte (traduit). Les mises en scène ont longtemps précédé la publication, le texte joué n'est pas toujours celui qui est publié, soit parce qu'une autre traduction a été employée, soit parce que des coupures importantes ont été faites : quand Antoine joue, pour la première fois en France, une pièce d'Ibsen*, Les Revenants*, en mai 1890, il n'utilise pas la traduction de M. Prozor, publiée un an auparavant, mais celle de R. Darzens, dans laquelle il effectue d'ailleurs des coupes. La distribution, le jeu des acteurs, le décor, le lieu théâtral sont autant d'éléments qui conditionnent la réception d'un drame ou d'un opéra, sans oublier la composition du public, qui varie à chaque représentation.

La mise en spectacle établit le texte d'une œuvre dans un cadre particulier, qui, à la fois, valorise et relativise ce texte. Il est possible de mettre en scène des pièces de théâtre, et encore davantage des opéras, dans une langue inconnue de la majeure partie du public. Après les lectures de Garrick évoquées plus haut, des troupes anglaises sont venues jouer Shakespeare en France au début du xix^{e} siècle. Une entreprise comme le Théâtre des Nations, en France, a développé, au xx^{e} siècle, la présentation de pièces en langue originale, et les procédés du surtitrage facilitent ce genre d'initiative.

Un spectacle est un des miroirs d'une culture, et le choc peut être violent lorsqu'il est transporté dans une autre culture ! Les réactions peuvent être opposées : à la fin du xix^{e} siècle un Jules Lemaitre est horrifié par le spectacle d'une pièce japonaise à laquelle il déclare ne rien comprendre, tandis qu'au xx^{e} siècle un A. Artaud sera enthousiasmé par celui du théâtre balinais, qui lui paraît révéler l'essence du théâtre.

4. Accéder au public ?

Est-il possible d'aller au-delà des médiateurs que sont les critiques, littéraires et de théâtre ? Parmi les méthodes possibles :

- L'enquête d'opinion, nécessairement limitée à l'époque contemporaine. A.-M. Thiesse a pu interroger un échantillon de personnes de couches populaires, nées à la fin du xix^{e} et au début du xx^{e} siècle pour déterminer quels auteurs et quels ouvrages eux et leurs parents avaient lus ; de son enquête (*Le Roman du quotidien*, Paris, Le Chemin vert, 1984), il ressort par exemple que le feuilleton des journaux était lu surtout par les femmes, que beaucoup de romans étaient interdits aux jeunes filles, et qu'aucun homme n'aurait déclaré qu'il lisait des romans d'amour... On notera que très peu d'auteurs étrangers sont cités (aucun ne figurait d'ailleurs dans la liste de « remise en mémoire » proposée aux enquêtés).

- L'inventaire des bibliothèques, notamment après décès. A. Daumard, dans *La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848* (Paris, sevpen, 1963), dresse une liste des titres étrangers qu'elle a trouvés : la littérature anglaise du xviii^{e} siècle y domine (*Robinson Crusoé*, *Clarisse Harlowe*, *Tom Jones*, les *Nuits* de Young, ainsi que *Le Paradis perdu* et quelques œuvres de Shakespeare) ; y figurent aussi des « classiques » : *Don Quichotte*, *Roland furieux*, *Jérusalem délivrée,* Dante, ainsi que *Les Souffrances du jeune Werther*. Ces ouvrages sont le plus souvent en traduction, de même d'ailleurs que les œuvres de la littérature antique (Homère et Plutarque, mais latine, pour l'essentiel).

- Le dépouillement des mémoires, journaux, correspondances qui peuvent être accessibles. On a affaire ici à des personnalités, qui ont en général tenu une place dans la vie sociale. Avec eux, on passe de la notion de public à celle de lecteur ou de spectateur individuel, mais ces témoignages peuvent aussi renseigner sur les attitudes et les goûts de leurs contemporains.

- Pour les spectacles, qui posent un problème particulier, la consultation des archives de théâtres.

III. Réception, non influence ?

Le concept de réception a supplanté, sinon remplacé, celui d'*influence*, qui avait longtemps régi les études de littérature comparée, et qui a été – provisoirement ? – mis de côté en grande partie à cause de l'accent mis volontiers sur un enchaînement causal élémentaire. Un des traits qui sert à V. Woolf pour caricaturer un jeune universitaire – Charles Tansley dans *To the Lighthouse* – est le sujet du mémoire qu'il prépare : tantôt « the influence of something upon somebody », tantôt « the influence of somebody upon something » – le lecteur n'en saura jamais davantage...

1. Quantitatif/qualitatif : une double approche

Si les réceptions sont plurielles, l'influence est autant individuelle que plurielle : l'introduction d'E. T. A. Hoffmann en France crée, dans le public français, un état d'esprit nouveau qui suscite la création d'œuvres littéraires directement influencées par le « fantastiqueur » allemand, destinées à répondre à la demande nouvelle des lecteurs.

Il ne faut pas craindre de recourir au terme *quantitatif* à propos de la littérature. Une œuvre n'est pas seulement inscrite dans la série des ouvrages écrits par son auteur, et dont on peut étudier l'évolution, elle s'insère également dans d'autres séries, diachroniques ou synchroniques : celles d'un genre (roman, tragédie), d'un thème (frères ennemis, voyage dans la Lune), d'une collection (« Bibliothèque orientale elzévirienne »). Les œuvres étrangères sont, là aussi, source d'interrogations. Quelle proportion représentent-elles par rapport à celles de la littérature nationale ? Sont-elles intégrées, ou non, dans une série particulière ? Observe-t-on plusieurs traductions de la même œuvre, simultanées, à peu ou à de grands intervalles ? Il est souhaitable de faire des décomptes, qui montreront, le cas échéant, que le succès quantitatif n'est pas en relation directe avec la place qui lui est reconnue ultérieurement ; les œuvres, destinées aux enfants, du chanoine Christoph von Schmid (1768-1854) représentent plus du quart des traductions françaises à partir de l'allemand réalisées entre 1870 et 1918, contre 7 % pour celles de Goethe, 4,5 % pour celles de Schiller, et moins de 2 % pour celles de Heine – moins d'un siècle plus tard, elles ne font plus partie de la tradition littéraire vivante.

2. Incitations et imitations

Une œuvre étrangère peut déclencher des modifications importantes dans le système dans lequel elle arrive. Les romans gothiques anglais d'Ann Radcliffe et de H. Walpole ont suscité une vague de romans noirs dans la France du début du xix^{e} siècle, avant que les contes d'E. T. A. Hoffmann ne mettent à la mode un autre type de littérature fantastique dont des écrivains français, T. Gautier par exemple, s'inspireront. À la fin du même siècle les romans de Zola seront traduits dans toute l'Europe et, ici et là, des épigones essaieront de s'inscrire dans ses traces ; à la même époque la France découvre Ibsen parmi d'autres écrivains des littératures du Nord.

Les *Contes fantastiques* d'Hoffmann ont eu, en France, des lecteurs dont certains furent aussi des écrivains, et on peut dire que l'écrivain allemand a fortement contribué à développer une catégorie d'œuvres jusqu'alors peu représentées en France : il reste, au début du xxi^{e} siècle, une référence pour le fantastique. L'œuvre de Zola, qui opère une percée dans l'Europe des années 1880, bénéficie du développement des communications et des moyens de reproduction qui sont alors en pleine expansion ; mais sa réception n'a pas des effets semblables dans des pays qui sont pourtant très proches. En effet, dans l'espace germanophone, l'Autriche-Hongrie, avec Vienne (mais aussi Budapest, qui n'est pas lié par les mêmes conventions littéraires), joue un rôle capital dans la propagation des traductions en langue allemande, mais la littérature autrichienne elle-même reste pratiquement en dehors du mouvement naturaliste. Il n'en va pas de même pour l'Empire allemand, où on traduit également beaucoup l'auteur des *Rougon-Macquart* et où circulent aussi les versions faites en Hongrie : les conceptions de Zola se diffusent et contribuent au renouveau de la littérature allemande : Gerhart Hauptmann devient avec sa pièce *Les Tisserands* (1892) le chef de file du naturalisme allemand, et Thomas Mann déclarera que son roman *Les Buddenbrook* (1901) est « pour l'Allemagne, peut-être le premier et l'unique roman naturaliste ». Quant au dernier exemple évoqué au paragraphe précédent, celui d'Ibsen, on peut avancer que le dramaturge norvégien s'est imposé, non sans peine, sur les planches françaises, où il a donné lieu à des mises en scène célèbres (Antoine, Lugné-Poe), mais qu'il n'a pas vraiment suscité, dans sa mouvance, de

dramaturge français de renom ; il reste néanmoins, pendant le xx^{e} siècle, un des auteurs les plus représentés.

De tels exemples manifestent qu'une œuvre étrangère peut provoquer des transformations, voire des bouleversements dans le système qui l'accueille, sans qu'il s'agisse nécessairement d'influence, c'est-à-dire d'une action sur la création littéraire dans ce système. Un seul auteur, ignoré de son vivant, est susceptible de perturber tout un système ; Hoffmann est mort en 1822 et, à cette date, aucune œuvre de lui n'a été traduite en français ; en 1829 paraissent quatre petits volumes in-12°, *L'Élixir du diable : histoire tirée des papiers du F. Médard,* traduite par J. Cohen, chez Mame et Delaunay-Vallée : il s'agit en fait de la première traduction française d'une œuvre de Hoffmann, attribuée, délibérément semble-t-il, à un auteur déjà connu à cette date en France, Carl Spindler (1796-1855) ; dès l'année suivante, éditeurs et traducteurs rivalisent de publications d'œuvres complètes désormais bien reconnues comme celles de Hoffmann. Le nom de C. Spindler, quant à lui, ne figure plus, à partir de 1860, parmi ceux des auteurs traduits en français.

IV. Perspectives

Les études de réception sont proches d'une science littéraire de terrain, dans la mesure où il faut, à chaque fois, « aller voir », au risque, parfois, de ne rien trouver (mais certains silences sont éloquents...).

1. Le rôle des publications périodiques

Les publications périodiques, journaux et revues, sont parmi les vecteurs les plus importants, depuis plusieurs siècles, des œuvres (littéraires) étrangères, soit parce qu'elles y sont traduites, soit parce qu'elles y sont critiquées ou, simplement, présentées. À ces publications devenues traditionnelles, il faut ajouter, de plus en plus, les émissions radiophoniques et télévisuelles et, plus récemment, les sites de l'internet où s'expriment auteurs, critiques, lecteurs : ces lieux d'échanges, marqués par le fugitif et l'éphémère, sont

encore peu étudiés par les chercheurs, faute, sans doute, d'instruments adéquats.

Pour s'en tenir au domaine des périodiques accessibles sur un support papier, les difficultés ne manquent d'ailleurs pas. La première d'entre elles est d'accéder à leur construction : si celle-ci ne fait pas problème pour les revues soumises au dépôt légal en France, il n'est pas toujours facile d'avoir en main même certaines « grandes » revues étrangères. La numérisation de périodiques, en cours dans des bibliothèques comme la Bibliothèque nationale de France (bn-Opale Plus, Europeana), permet toutefois de pallier en partie cette difficulté. Car il est indispensable de pouvoir feuilleter (ou faire défiler page à page) les revues qu'on veut étudier, étant donné qu'à nouveau la question « quantitatif/qualitatif » se pose.

Il existe de nombreuses monographies sur des revues, donnant des indications dans ces deux domaines, mais, s'il est utile de savoir combien d'articles telle œuvre étrangère, ou tel auteur étranger, ou telle littérature étrangère, etc., a suscités dans telle(s) revue(s) pendant telle période, il est indispensable d'établir dans quel contexte ces articles ont été publiés : rubriques, place, typographie, illustrations, discours de présentation, etc. ; s'il est utile également d'avoir des informations sur le tirage, l'orientation (littéraire, politique), le public visé, les collaborateurs, les correspondants, il est également indispensable de recouper ces différents renseignements.

2. Réception comparée et échanges triangulaires

La réception d'une œuvre étrangère implique toujours deux parties : l'œuvre et le système qui l'accueille. Ce binarisme de base gagne à être élargi, par exemple en étudiant la réception d'une œuvre, ou d'un écrivain, dans son pays et dans un autre pays. Quelques travaux existent déjà, consacrés par exemple à Gogol en Russie et en France [De Grève, dans *Œuvres et Critiques*, 1986-2]. Ils permettent à la fois de rappeler la place centrale des œuvres dans de telles études et de préciser les questions qu'elles ont soulevées dans chacune des aires culturelles explorées ; sur ce dernier point les choix, les différences d'interprétation, les silences mêmes conduisent à réexaminer, par-delà les problèmes liés aux modes et aux

images ethnotypiques, les critères littéraires en cause, et, notamment, la question, toujours ouverte, d'universaux littéraires.

Le concept de réception comparée n'implique pas que l'un des deux récepteurs étudiés soit obligatoirement le pays d'origine. Celui d'échanges triangulaires ouvre des perspectives plus larges encore ; il peut s'entendre de deux manières au moins : soit en étudiant la réception d'un auteur ou d'une œuvre dans deux pays étrangers, soit en étudiant les relations d'échanges, littéraires et culturels, entre trois pays, ou davantage. Certaines situations imposent d'aller au-delà des relations binaires : pour étudier la réception de la littérature française contemporaine en République démocratique allemande pendant la quarantaine d'année d'existence de cet État, D. Risterucci-Roudnicky a dû constituer un « champ triangulaire d'alliance France-rda-urss » (*France-rda. Anatomie d'un transfert littéraire 1949-1990*, P. Lang, 1999).

La formule « X et Y » a été longtemps à la base des travaux comparatistes ; il est indispensable d'aller au-delà et d'explorer la fécondité de recherches fondées sur des confrontations à au moins trois éléments.

3. Études synchrones de réception

Une conséquence ultime de l'importance reconnue au récepteur est de privilégier des coupes synchroniques. Il s'agit par exemple de choisir une année dans la vie littéraire d'un pays, et d'examiner ce que, pendant cette année, ce pays traduit, signale, critique, imite, met en scène, de quelque aire linguistique que proviennent ces œuvres. Il vaut certainement la peine de relever que l'année 1881 voit paraître, en traduction française, des ouvrages intitulés *Romancero*. *Choix de vieux chants portugais*, *Chants populaires grecs*, *Contes albanais*, *Poètes lyriques de l'Autriche*... Ces anthologies ne traduisent pas seulement un intérêt pour telle ou telle littérature, mais aussi pour un certain type d'œuvres.

L'étude d'une réception synchrone doit viser à l'exhaustivité, sans toutefois déboucher sur un simple entassement de données ; il faut les mettre en perspective et s'efforcer de les apprécier de façon qualitative – et sans explication téléologique.

4. Transferts littéraires

Encore peu utilisée, cette expression met l'accent sur la fonction des littératures étrangères dans la société d'accueil, en raison des possibilités de transgression ou de mise en cause de la norme qu'elles portent avec elles. Les codes esthétiques sont fortement liés aux codes culturels, qui les déterminent et en reçoivent en retour des impulsions, et les transferts littéraires sont de ce fait souvent sujets à caution, parce que les conditions culturelles du pays récepteur sont différentes. Il faut de toute façon se demander ce qui est transféré : une forme, un rythme poétique, une structure, un thème, une écriture, une façon d'appréhender le monde ou les modalités de son appréhension ? On peut se demander si le genre du roman picaresque existe ailleurs que dans un contexte espagnol – par exemple en Angleterre, si l'ironie particulière du *Tristram Shandy* de Sterne a fait école hors de son pays d'origine, si *L'Éducation sentimentale* peut être placé dans la catégorie allemande du *Bildungsroman* (et, dans ce cas, s'interroger sur l'intérêt du rapprochement).

La réception des littératures étrangères constitue un champ d'études qui va au-delà d'une histoire des relations d'un pays avec des écrivains étrangers. Il importe évidemment d'établir des faits – tel ouvrage a été lu de telle façon à tel moment – et d'essayer de les interpréter. L'attitude face à l'étranger n'est pas un problème purement esthétique, pas plus qu'elle ne se réduit à des mouvements affectifs provoqués par des difficultés de politique internationale. Les enthousiasmes, les invectives, les silences observés à propos de telle œuvre sont autant de manifestations à rapporter aux valeurs qui structurent la société où elles sont possibles.

Chapitre III

Littératures et langues

La langue (une langue naturelle) est la condition d'existence d'une littérature, mais, corrélativement, l'existence d'une littérature confère à une langue une véritable plénitude, qui lui permet parfois de survivre, alors même qu'elle n'est plus parlée. Si, avec Wilhelm von Humboldt, on doit admettre que « n'importe quelle succession d'idées peut être exprimée en chaque langue », que toute langue, même sans posséder de littérature, est apte à exprimer ce qu'une autre peut exprimer, on doit aussi le suivre quand il affirme que seules les littératures « fournissent des formes fixes et sûres dans lesquelles l'influence des langues dépose son empreinte ». Toute œuvre littéraire est expression d'une langue et si, par conséquent, elle est inscrite comme acte social dans cette langue, elle est en même temps formulation individuelle innovante.

I. L'œuvre dans sa langue

Dans la très grande majorité des cas une œuvre est écrite dans une langue humaine (doit-on citer le « Chant du poisson » de C. Morgenstern ou le langage transrationnel *[zaoum]* de V. Khlebnikov ?), et cette langue offre des particularités qui la distinguent, plus ou moins profondément, de toute autre.

1. Les contraintes de la langue

« Les langues diffèrent essentiellement par ce qu'elles *doivent* exprimer, et non par ce qu'elles *peuvent* exprimer » [Jakobson 1963, 84]. Les exemples de ces contraintes sont nombreux : l'allemand, l'anglais, les langues

scandinaves doivent indiquer le genre – masculin, féminin, neutre – du possesseur d'un objet, ce que le français n'a pas à faire ; en revanche le français dispose le plus souvent de formes différentes pour désigner des métiers (cuisinier/cuisinière), à la différence de l'anglais *(cook)*. Le grec et le latin sont sensibles à l'éclat des couleurs *(albus/candidus)* quand le français ne « voit » que du blanc ; le breton *glas* désigne une couleur bleu-vert. Etc.

Une langue n'est pas seulement un lexique, c'est aussi une grammaire, qui régit l'ordonnancement des mots et des phrases. La notion d'ordre naturel, ou logique, qui a longtemps dominé les études de linguistique, a perdu toute justification, et les solutions que les langues recèlent sont très variées et incompatibles entre elles [Hagège 1982]. Tout écrivain qui entend faire œuvre (littéraire) doit utiliser l'instrument qu'est la langue dans laquelle il écrit, tout en la maniant d'une façon personnelle : à ce prix il lui est reconnu un style qui, précisément, contribue à faire accéder son œuvre au rang d'œuvre littéraire. Une langue est un matériau que certains emploient mieux que d'autres.

Le principal domaine où l'habileté dans le maniement de ce matériau se manifeste est la poésie, c'est-à-dire un type d'expression où des contraintes formelles supplémentaires, dont le poète hérite ou qu'il se prescrit à lui-même, jouent un rôle décisif. Or les langues ont développé, en fonction de leur structure langagière, mais parfois aussi par opposition à elle, des règles poétiques différentes, voire incompatibles. Les poètes français ont longtemps pratiqué un système fondé sur le compte des syllabes et le retour d'un même son en fin de vers ; le grec et le latin ont des poèmes fondés sur une opposition régulée entre voyelles brèves et voyelles longues ; l'allemand et l'anglais connaissent un système accentuel, qui repose sur la prise en compte des syllabes toniques, etc.

D'autres éléments interviennent encore : assonances, échos intérieurs, répétitions... ; le mode de graphie est un élément supplémentaire : les idéogrammes chinois permettent d'établir des poèmes en forme de colonnes ; au iii^{e} siècle avant J.-C. le poète grec Théocrite compose un poème dont la longueur des vers figure une flûte de pan, une « Syrinx » qui est le titre du poème, et on connaît, à l'époque moderne, les « calligrammes »

d'Apollinaire, qui tentent de représenter ce qui est l'objet de leur langage. Est-il possible, et à quel degré, de prendre en compte une telle hétérogénéité ?

2. Les traditions littéraires

La tentative d'Apollinaire témoigne qu'une œuvre n'est pas qu'une suite de mots, elle est aussi lutte avec des traditions, ou des habitudes, auxquelles, à chaque moment, l'écrivain a été confronté, et dont il peut, ou non, essayer de s'affranchir. Chaque culture a développé des pratiques particulières.

Dès qu'on regarde un peu hors de sa propre tradition, on risque d'être dérouté : des récits historiques chinois, coréens, japonais font partie des genres poétiques, il existe des traités scientifiques indiens en vers, tandis que la tradition germanique inclut volontiers le narratif dans l'épopée. Ces exemples mettent en évidence la prégnance de traditions qui continuent à inspirer des études encore proches de nous : G. Lukács traite du roman à l'intérieur d'une réflexion sur l'épopée. Dans le détail, les genres inventés dans chaque langue offrent un éventail presque infini, et il semble que les transferts d'une tradition à une autre soient difficiles, en dépit de tentatives comme celles visant à transposer en français le *haïku* japonais ou le *hainteny* malgache.

Un autre aspect du débat est celui de la hiérarchie des genres, variable d'une culture à une autre, évolutive au sein d'une même tradition : l'Académie française a attendu le milieu du xix^{e} siècle pour accueillir, en tant que tel, un romancier. Les universités anglo-saxonnes et scandinaves font depuis longtemps une large place à la littérature d'enfance et de jeunesse, à laquelle l'Université française commence seulement à s'ouvrir [Nières-Chevrel, 2005].

3. Les contextes culturels et historiques

Une œuvre, écrite ou non pour un public donné, est largement tributaire, tant dans sa conception que dans sa mise au jour, du moment où elle est conçue et éditée (il peut d'ailleurs y avoir un écart temporel important entre

les deux moments, comme dans le cas du *Neveu de Rameau* et, bien évidemment, des publications posthumes). Il est donc nécessaire, au moins dans un premier temps, de chercher à contextualiser l'œuvre et, par conséquent, de tenir compte du moment culturel dans lequel elle s'inscrit. La pièce d'Ibsen *Rosmersholm* peut être lue comme une pièce éminemment symbolique (Groddeck, puis Freud ont donné des études célèbres du personnage de Rébekka), c'est aussi un reflet des affrontements politiques dans la Norvège des années 1880.

II. L'œuvre en traduction

La forme dans laquelle se présente le plus souvent une œuvre étrangère est celle d'une œuvre traduite. Comme l'avait soutenu un des premiers comparatistes européens, le D^{r} H. C. Muller, dans un article de la *Revue internationale de l'enseignement* (1898-1), « la littérature comparée ne peut pas être étudiée [souligné par l'auteur] sans une collection de traductions, embrassant une infinité de langues ».

1. Traduction/actualisation

L'opération de traduction met en jeu une action double : 1 / lecture interprétative (celle de tout lecteur, mais le futur traducteur a en arrière-plan un autre système linguistique) ; 2 / réécriture de cette lecture pour un autre public. D'autre part elle fait intervenir une double temporalité : 1 / celle de l'œuvre ; 2 / celle de la traduction. Une œuvre traduite est par nature une œuvre transformée et actualisée. Dès le titre, des questions surgissent ; si beaucoup de titres sont des décalques *(Les Souffrances du jeune Werther / Die Leiden des jungen Werther),* certains s'écartent, plus ou moins nettement, du titre original : pourquoi *Le Meilleur des mondes* pour rendre *Brave New World*, pourquoi *L'Enfant de volupté* pour *Il piacere*, pourquoi *Heureux Ulysse* pour le roman *Strändernas svall* (« La houle des rivages ») du Suédois Eyvind Johnson ?

Le lieu stratégique qu'est le titre permet, dans sa brièveté, de dégager l'effort d'actualisation, destiné au lecteur, que représente la traduction.

Celle-ci n'est pas seulement transfert ou transcription de signes, elle est aussi mise au présent d'une œuvre ; on le voit d'ailleurs dans les cas où l'évolution d'une même langue rend indispensables des traductions intralinguistiques, comme celles de la *Chanson de Roland* ou des œuvres de Chrétien de Troyes. Le terme de *translation* est parfois réutilisé pour désigner ces traductions en français moderne.

2. Travail du traducteur

Longtemps considérée comme une activité secondaire, sinon méprisable, en tout cas sujette à critiques, la traduction a suscité, depuis les années 1970 environ, un regain d'études qui ont mis l'accent sur le rôle à la fois incommode et irremplaçable qu'elle joue dans le monde des lettres. Le terme *traductologie*, que la version électronique du *Trésor de la langue française* ne connaît pas encore, est d'ailleurs apparu au cours de ces années, et les travaux sur la traduction se multiplient [Oustinoff, 2003].

Depuis Cicéron et Saint Jérôme, les traducteurs s'étaient intéressés à leur pratique et avaient commencé à la théoriser, mais ce sont surtout les philologues et les philosophes allemands du début du xix^{e} siècle qui posent les jalons d'une méthodologie de la traduction : Schleiermacher, W. von Humboldt, entre autres. Le premier établit les deux voies entre lesquelles le traducteur doit choisir : « Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre » ; la première voie, que recommande Schleiermacher, implique des renoncements de la part du traducteur, qui doit s'efforcer de « garder, vis-à-vis de la langue étrangère *[fremde Sprache],* toute la proximité que tolère la sienne » (*Des différentes méthodes du traduire*, 1813, trad. A. Berman). De son côté, Humboldt voit dans le jeu entre *étranger* et *étrangeté (fremd/Fremdheit)* un critère possible pour apprécier le travail de la traduction : celle-ci doit faire sentir l'étranger, mais sans l'obscurcir par l'étrangeté (« Introduction » à sa traduction d'*Agamemnon*, 1816, trad. D. Thouard). Chez les deux philosophes, le point crucial, on le voit, est le respect de l'étranger.

Deux traducteurs célèbres peuvent illustrer les deux voies définies par Schleiermacher. Pour rendre le début de l'*Énéide*, J. Delille écrit (1804) : « Je chante les combats, et ce guerrier pieux, / Qui, banni par le sort des champs de ses aïeux, / Et des bords phrygiens conduit dans l'Ausonie, / Aborda le premier aux champs de Lavinie. » En 1964, P. Klossowski propose : « Les armes je célèbre et l'homme qui le premier des Troyennes rives//en Italie, par la fatalité fugitif, est venu au Lavinien littoral. » Comme le fait remarquer A. Berman, la traduction de Klossowski n'est pas une traduction mot à mot de l'original, mais « elle donne l'*impression* d'être littérale » parce que Klossowski, en latinisant le français sans calquer les structures du latin, s'emploie à « chercher-et-trouver le non-normé de la langue maternelle pour y introduire la langue étrangère et son dire » [Berman 1999].

L'exemple de l'*Énéide* (comme ceux de l'*Iliade*, de la *Bible*, de *Hamlet*...) rappelle aussi que toute œuvre peut être traduite à nouveau : L. Robel a même émis l'hypothèse qu'on devait considérer qu'un texte (littéraire) était comme l' « ensemble de toutes ses traductions significativement différentes » (*Cahiers de poétique comparée*, I, 1973, 58). Il existe des traductions fondatrices, notamment celles de la *Bible* : la Septante, Saint Jérôme, Luther ; d'autres ont fait date : le Shakespeare allemand de Tieck et Schlegel, les traductions de Poe par Baudelaire et Mallarmé ; certaines n'ont pas encore été (vraiment) remplacées : le *Robinson Crusoé* traduit par P. Borel (1836) : d'autres encore ne semblent plus avoir qu'un intérêt historique : le *Faust* de G. de Nerval. En fait, toute traduction est historique, dans la mesure même où elle est actualisation : la langue d'arrivée a évolué (et a parfois rendu historiques des traductions fondatrices qu'il a fallu revoir), les relations du couple humboldtien *étranger/étrangeté* se sont modifiées, de nouvelles lectures d'une œuvre ont été rendues possibles (la traduction d'*Alice au pays des merveilles* par J. Papy, en 1961, est la première en France à prendre réellement en compte les inventions verbales de Lewis Carroll).

3. Matérialité de l'œuvre traduite

Comme on l'a vu dans le chapitre 1, une œuvre est aussi, peut-être avant tout, un objet. Dans le cas d'une œuvre traduite, il est évidemment

indispensable de s'intéresser au texte lui-même, dans sa relation au texte original. Mais il est non moins indispensable de se pencher sur ce qu'avec G. Genette on appellera le *péritexte*, à condition d'inclure, sous ce terme, les données matérielles qui déterminent l'œuvre traduite. Il peut s'agir du choix d'un format, de l'insertion dans une collection dont le titre oriente la lecture : « Chefs-d'œuvre du théâtre étranger », « Bibliothèque des meilleurs romans étrangers » ; certaines initiatives d'éditeurs sont nettement orientées : à côté du titre, on trouve, imprimée sur la couverture d'un recueil de « Préfaces » de H. James, la formule « à la recherche du Proust américain ». Le glissement dans une collection destinée à la jeunesse est souvent dévalorisant : dans le cas de Dickens, il est allé de pair avec des manipulations sans vergogne du texte. Dans le cas d'éditions bilingues, il vaut la peine de remarquer où (en belle page, sous le texte traduit ?) et en quels caractères (police et taille) le texte original est présenté. Tous ces éléments sont autant de signes destinés à guider le lecteur.

Il importe donc de tenir le plus grand compte des transformations matérielles qu'une œuvre subit lorsqu'elle circule. La question des illustrations, par exemple, est un point critique particulièrement sensible à partir du xix^{e} siècle : on peut suivre l'évolution du type de lecture suggéré pour les romans de W. Scott en observant la façon dont ils ont été, ou non, illustrés, depuis une imagerie toute romantique jusqu'à la sobriété d'éditions à visée pédagogique.

4. Traduction et stylistique comparée

Employé par Novalis *(Stylistik),* attesté en français en 1872, le terme *stylistique* désigne aujourd'hui une discipline attachée à « l'étude des conditions verbales, formelles, de la littérarité » (Molinié, *La Stylistique*, puf, 1989). Cette attention portée à la langue littéraire, à la « fonction poétique » de la langue ouvre la voie à des tentatives de stylistiques comparées de différentes langues.

Comme il a été vu plus haut, chaque langue a des contraintes ; il est donc intéressant d'étudier les réponses différentes qui sont apportées à tel problème – type du marquage du sujet agissant, ou du patient, expression du temps (passé/présent/futur, accompli/inaccompli), etc. – et d'en tirer les

conséquences pour le passage d'une langue à une autre. Des travaux menés dans ce domaine [Vinay/Darbelnet, 1958 ; Malblanc, 1968], qui renvoient tantôt à des descriptions de structure, tantôt à des notions assez vagues d'esprit ou de génie d'une langue, permettent, par l'étude comparée des faits de langue, de poser en termes plus précis le problème des relations entre texte original et texte traduit. Mieux encore qu'à l'intérieur d'une même langue, la stylistique peut alors, comme le souhaitait Leo Spitzer, « faire le pont entre la linguistique et l'histoire littéraire » (*Études de style*, Gallimard, 1970) ou, plus généralement, être à l'interface des langues et des littératures, autrement dit contribuer à établir des critères de comparaison entre des faits littéraires ressortissant à plusieurs littératures.

5. Lecture de la traduction

Un problème capital, du point de vue comparatiste, est celui des possibilités de lecture qu'offrent les traductions. Dans ce domaine également, une évolution est sensible depuis les années 1970, sous l'impulsion, notamment, de comparatistes belges, canadiens, israéliens, et, en France, d'A. Berman.

Au point de départ se trouve généralement l'hypothèse qu'une œuvre traduite doit être étudiée dans sa totalité, en tenant compte de la stratégie, explicite ou implicite, du traducteur ; il ne s'agit donc plus de lire une traduction comme une suite de versions (au sens scolaire du terme), dont on traquerait les erreurs, mais d'apprécier l'œuvre ainsi interprétée suivant deux grands critères dégagés par A. Berman, ceux de *poéticité* et d'*éthicité*. Le premier de ces critères « réside en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail textuel*, a fait texte* », le second renvoie au respect du texte original par le traducteur, qui doit dialoguer avec lui [Berman, 1995, 92]. Le même critique insiste ailleurs sur le combat que le traducteur a dû mener avec ce qu'il appelle « la lettre » d'un texte, c'est-à-dire « toutes les dimensions auxquelles s'attache le système de déformation » que la traduction met en jeu, et ébauche une liste de ces « tendances déformatrices » qui sont une menace constante [Berman, 1999].

Lire une œuvre littéraire traduite (dont on sait qu'elle *est* traduite) implique sans doute des dispositions d'esprit particulières. La première, fondamentale, consiste à se défaire de tout sentiment de culpabilité lié à

l'ignorance ou à la faible connaissance de la langue originale : il faut être convaincu qu'une traduction est un mode normal d'accès à une œuvre étrangère. On acquiert d'ailleurs d'autant plus aisément une telle conviction qu'on possède soi-même une ou plusieurs langues autres que sa langue maternelle : on est ainsi à même de prendre conscience de la diversité des systèmes linguistiques. Lire une traduction, c'est ensuite la prendre telle qu'elle est donnée, en s'adaptant plus ou moins aux diverses stratégies déployées par les traducteurs ou par d'autres intervenants (éditeurs, préfaciers) pour agir sur le processus de lecture : F. Roger-Cornaz, traducteur de *L'Amant de lady Chatterley,* précise qu'il n'a pas cherché à rendre « en patois français » les dialogues « écrits en patois du Derbyshire » ; P. Delpech, traductrice du *Pont sur la Drina* d'I. Andric, met certains termes en italique pour en marquer le caractère étranger ; J. Dars établit un lexique des termes français anciens qu'il a utilisés pour des « objets ou des usages maintenant disparus » dans sa traduction du roman chinois *Au bord de l'eau* ; A. Huxley explique pourquoi la traduction française de *Brave New World* comporte des notes...

Chemin faisant il pourra arriver que l'œuvre traduite provoque des interrogations, suscite le désir d'aller voir de plus près (version originale, autres traductions, traductions en d'autres langues, consultation de personnes compétentes) : lire une œuvre littéraire traduite induit une démarche critique. Une telle démarche est d'autant plus nécessaire que les œuvres traduites font de plus en plus partie des programmes d'enseignement : la Direction générale de l'Enseignement scolaire, en France, a publié, en 2007, un volume *Enseigner les œuvres littéraires en traduction,* représentant les *Actes* d'un séminaire national organisé conjointement avec la sflgc, suivi d'un deuxième volume, *Enseigner les œuvres littéraires en traduction – 2,* paru en 2008 (collection « Les Actes de la dgesco »). L'analyse des œuvres traduites peut être menée méthodiquement [Risterucci-Roudnicky, 2008].

III. Perspectives

L'œuvre traduite est à la fois une composante et une condition de la vie littéraire de chaque pays. Plusieurs conséquences peuvent être tirées de ce

constat.

1. Établir des dossiers sur des œuvres traduites

Une tâche urgente consiste à proposer des instruments de travail, d'autant plus nécessaires qu'en France les programmes scolaires et universitaires font une place de plus en plus grande aux œuvres en traduction. Plus généralement, il faut aider à lire les œuvres étrangères !

Il n'est pas question de se limiter à établir un relevé des « erreurs » des traducteurs, même si, à l'occasion, il faut marquer et expliquer celles qui font problème. Le plus important est, dans de tels dossiers, de cerner la stratégie de chaque traducteur, c'est-à-dire d'apprécier son travail poétique et éthique [Berman, 1995 et 1999]. Il s'agirait donc de décrire chaque traduction en cause, en précisant notamment : ses différentes éditions (la comparaison entre la version qu'A. Vialatte donne de *La Métamorphose* dans *La NRF* en 1928 et celle qu'il édite en volume en 1938 est très instructive), son rapport chronologique à la version originale et à d'autres traductions dans la même langue-cible, les décisions explicites, ou implicites, du traducteur (rendu des dialectes, recomposition des paragraphes, explicitation ou non de références culturelles, etc.), sort réservé aux éventuelles illustrations de l'original, informations sur le traducteur, intérêt du péritexte éditorial, jugements portés par la critique sur cette traduction, indication des traductions faites dans d'autres langues, problèmes spécifiques posés par l'œuvre originale.

Dans beaucoup de cas une orientation comparatiste pourra être suggérée, proposant d'autres lectures. Par exemple un dossier consacré au roman de Théodore Fontane, *Effi Briest* (1896) signalera la place qu'il prend dans la série de quelques grands « romans de l'adultère féminin » au xix^{e} siècle en renvoyant à *Madame Bovary* (1857), *Anna Karénine* (1875-1877), *La Régente* (1884). Un dossier sur *Les Acharniens* d'Aristophane (425 av. J.-C.) mettra en parallèle (ou en opposition) une traduction savante comme celle de Coulon-Van Daele (dans la collection dite « Budé ») et une traduction proche de l'adaptation comme celle d'H. Debidour (qui, dans une autre comédie, rend le nom de Lysistrata – « celle qui dissout les armées » – par « Démobilisette »), et pourra suggérer de s'intéresser à la

farce politique en Europe, avec *Ubu roi*, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, *L'Île pourpre*...

De tels dossiers sont à concevoir dans une perspective de pédagogie pratique ; des recherches plus spécialisées existent sur quelques traducteurs : l'étude de M.-É. Bougeard-Vetö sur *Chateaubriand traducteur* (Champion, 2005) permet d'apprécier ce que représente, pour la France, sa traduction du *Paradis perdu* (1836), présentée par lui-même comme « littérale dans toute la force du terme ».

2. Rouvrir la question de l'écriture féminine/masculine ?

Depuis plusieurs décennies la question du lien entre le sexe du scripteur et le texte écrit est devenue un élément important des recherches en littérature. On connaît, depuis les premiers témoignages littéraires que nous possédons, des œuvres écrites par des femmes : le poème sumérien *L'Exaltation d'Inanna* (vers 2150 av. J.-C.), due à Enheduanna, les odes de Sappho, le *Genji Monogatari* de Murasaki Shibiku..., mais les histoires littéraires contiennent surtout des noms d'hommes, et on sait que des pseudonymes masculins ont souvent été choisies par des femmes écrivains.

J.-J. Rousseau était convaincu que les *Lettres portugaises* ne pouvaient avoir été écrites que par un homme, et le xx^{e} siècle les a restituées à Guilleragues. Cet exemple met-il sur la voie d'une approche d'une possible écriture féminine, différente d'une écriture masculine ? À quels niveaux la question se pose-t-elle : choix de certains thèmes, prédilection pour certains genres, maniement de la langue ?

Des enquêtes statistiques apporteraient peut-être des réponses sur certains points : ainsi, il semble que le répertoire du théâtre français comporte peu de pièces écrites par des femmes. Si ce problème est effleuré dans ce chapitre, c'est que les contraintes des langues, que les difficultés de traduction contribuent à mettre en évidence, sont aussi matière à réflexion. Dans un discours tenu en français à la première personne du singulier, il est des formes grammaticales (adjectifs, participes passés) qui marquent si le

locuteur est masculin ou féminin : comment traduire, en l'absence de toute information extérieure, un discours tenu dans une langue qui ne recourt pas à de telles marques, sinon en évitant tout terme trahissant le sexe du locuteur ?

3. *Weltliteratur* ou *Waltdisneyliterature* ?

Goethe forge le concept de *Weltliteratur* au moment où l'Europe s'intéresse au monde entier ; qu'on comprenne le terme comme un panthéon sélectif des chefs-d'œuvre de toutes les littératures ou comme la totalité de ces littératures, la diversité des langues entraîne des difficultés pratiques, résolues jusqu'à présent par les traductions. La mondialisation qui caractérise le début du xxi^{e} siècle incite à revoir les données du problème.

Si on laisse de côté les langues artificielles, qu'elles soient purement formelles, comme en algèbre, ou calques de langues naturelles, on constate, avec les auteurs de *L'Avenir des langues* (Cerf, 2004), P. Judet de la Combe et H. Wismann, qu'une distinction tend à s'établir entre langues « de culture » et langues « de service », étant entendu que, concrètement, ce dernier concept renvoie à l'anglais, aujourd'hui langue de communication internationale.

La littérature comparée, dès son institutionnalisation au xix^{e} siècle, a été confrontée à la question de la pluralité des langues. La première revue comparatiste, éditée par le Hongrois H. Meltzl en 1877, a tenté de propager ce qui s'est révélé une utopie : être une revue polyglotte, publiant en une dizaine de langues ; le titre lui-même, d'abord hongrois *(Összehasonlító Irodalmitörténeti Lapok)* en 1877-1878, est devenu latin de 1878 jusqu'à la disparition de la revue en 1888 : *Acta comparationis litterarum universarum*, tout en étant accompagné de sous-titres en différentes langues (dont l'islandais). Les revues comparatistes qui ont suivi ont progressivement restreint l'ouverture linguistique, et la plupart publient actuellement dans la langue du pays où elles sont éditées et en anglais, voire uniquement en anglais (langue dans laquelle sont presque toujours rédigés les résumés – *abstracts* – qui accompagnent désormais les articles, en quelque langue qu'ils aient été rédigés).

Cette situation, qui transforme une langue de (grande) culture en une langue (souvent pauvre) de service, est préoccupante en ce qu'elle suppose qu'il existerait une sorte de *métalangue* fonctionnant sans contraintes propres. Elle devient inquiétante et même dangereuse lorsqu'il s'agit de la création littéraire et de son rôle dans la culture d'un pays. On peut prendre l'exemple des adaptations d'ouvrages pour la jeunesse pratiquées par la société Walt Disney : la diffusion des films à l'échelle de la planète, relayée par la mise sur le marché de produits dérivés, finit par créer une sorte de moule culturel unique dans lequel *Bambi*, *Pinocchio*, *Le Livre de la jungle* ont perdu leur originalité. Le développement actuel de jeux vidéo qui pratiquent volontiers un syncrétisme fondé sur de vagues figures mythiques renforce encore cette tendance à la vision unique.

Une conception comparatiste de la *Weltliteratur* implique une reconnaissance des diversités fondamentales des œuvres littéraires, par leurs langues et les cultures dans lesquelles elles s'inscrivent, au départ (dans leur pays d'origine) comme à l'arrivée (dans les pays qui les accueillent). Une « Waltdisneyliterature », entendue comme l'aboutissement d'un impérialisme culturel à l'échelle de la planète, n'est pas souhaitable ! V. Larbaud n'a pas craint de trouver séduisante l'idée d'un « essai qui aurait pour titre : *De l'éminente dignité des traducteurs dans la République des Lettres* » (*Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Gallimard, 1946, 9) ; cette dignité est le corollaire de celle des langues et des littératures de notre planète : toute langue naturelle est une langue de culture.

Chapitre IV

Mythes et formes littéraires

Le terme *mythe* (et ses variations dans les différentes langues européennes), décalque du grec ancien *muthos*, est une création récente puisque son apparition remonte au tournant des xviii^{e}-xix^{e} siècles. Il a été beaucoup employé au xx^{e} siècle, où il a suscité des débats en raison de la concurrence d'autres termes : *thème*, *fable*, *légende*..., sans compter les problèmes dus à la terminologie en usage dans d'autres langues, comme, en allemand, *Stoff*, *Thema*, *Motiv* ; il a donné lieu en français à d'autres néologismes : *mythème*, *mythanalyse*, *mythocritique* ; de nombreux travaux sur des mythes particuliers ont permis également l'élaboration de « dictionnaires de mythes ». Il est devenu, en tout cas, un mot quasi obligé que les études de littérature comparée partagent avec d'autres disciplines, tandis que le terme *forme* renvoie ici aux genres, et plus généralement aux structures et aux codes qu'utilisent ou qu'inventent les écrivains.

I. Dynamismes du mythe

1. Puissance du mythe

Plutôt que de partir d'emblée d'une définition, constatons que certains noms sont porteurs, sous une forme minimale, d'un contenu évocateur maximal. Si le mot « fleur » renvoie à « l'absente de tous bouquets », le mot « Ulysse » suscite tout un complexe de représentations : le roi, le guerrier, l'époux, l'amant, le père, le négociateur, l'homme aux mille ruses, mais aussi, à l'entour, Pénélope, Nausicaa, Circé, Thersite, Télémaque, des sirènes, un cyclope, etc. De cet inventaire, il est moins l'organisateur que le

rassembleur et, quelles que soient les modulations qu'apportent J. Joyce ou J. Giono, par exemple, il est comme actualisé pour le lecteur, dans une temporalité en fait incertaine, ni tout à fait passée, ni tout à fait présente. La collection des figures mythiques occidentales est riche, qu'il s'agisse de personnages connus par des œuvres littéraires – Antigone, Œdipe, Don Juan –, transmis dans des textes religieux – Job, Caïn –, renvoyant à des hommes et à des femmes dont l'existence est attestée – Jeanne d'Arc, Frédéric Barberousse. Peu importe d'ailleurs que le doute parfois s'instaure : a-t-il existé un docteur Faust ? L'essentiel est que la transmission, au fil des générations, de faits liés à leur nom soit restée vivante, même si elle est demeurée souterraine, pour que la simple mention de leur nom manifeste la puissance qu'il recèle.

Même les écrivains les plus attachés à une représentation objective, voire scientifique, de la réalité observable sont susceptibles de recourir au mythe. Lorsque le promoteur du mouvement littéraire qui a le plus nettement revendiqué l'intégration de la littérature dans la science, É. Zola, rédige l'ultime volume de son « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire », *Le Docteur Pascal*, il fait ostensiblement appel à un épisode tiré de la *Bible*, à l'histoire du roi David et d'Abisaïg, la jeune Sunnamite : Pascal, médecin rationaliste, capable d'analyser tous les éléments qui composent les membres de sa famille, au moment où il sent monter en lui l'amour qu'il éprouve pour sa jeune nièce Clotilde, décrypte alors sa propre histoire : « Son rêve, à lui, devant les vieilles gravures naïves, finissait par prendre une réalité. »

2. Le mythe au carrefour des études littéraires

Le terme *mythocritique*, forgé par un anthropologue, Gilbert Durand, s'est imposé pour désigner finalement l'étude littéraire des mythes. Comme le montre avec force le volume collectif *Questions de mythocritique. Dictionnaire* [Chauvin *et al.,* 2005], ce genre d'étude est en fait capable de fédérer tout un ensemble de recherches sur le mythe : les articles qui composent ce volume, pourvus chacun d'une bibliographie, abordent les relations de la mythocritique avec des domaines aussi divers que ceux de la biographie, de l'épopée, de la réception, de la musique, en élargissant les investigations aux mythes africains, hébraïques, indiens et extrême-

orientaux, tout en s'intéressant à des problèmes de délimitation du mythe par rapport au conte, à la légende, au fantastique, et en touchant enfin à des questions philosophiques ou anthropologique : l'archaïque, le désir, les archétypes.

Un tel volume, dans sa diversité, représente une des branches les plus actives de la recherche comparatiste, notamment en France, où les travaux de P. Brunel, tant sur le plan méthodologique [Brunel, 1992] que par la réalisation d'outils de travail [Brunel, 1994 et 1999], ont donné une impulsion décisive, comme en témoigne le recueil d'essais, consacré au « mythe en littérature » qui lui a été dédié [Chevrel/Dumoulié, 2000]. De l'entreprise de clarification qui caractérise les travaux de P. Brunel on retiendra la mise en évidence de ce qu'il a appelé « l'émergence, la flexibilité et l'irradiation des mythes » pour découvrir et identifier la présence d'indices qui renvoient, parfois d'un mot, à un substrat mythique. Toute œuvre littéraire, à y regarder de près, est susceptible de faire apparaître un horizon mythique : le matériau, jamais brut, mais toujours déjà travaillé, du mythe est disponible, prêt à se diffuser.

3. Le mythe, configuration narrative symbolique

Le mythe n'est pas un matériau brut, il nous parvient au terme d'une histoire dont, la plupart du temps, nous ne pouvons reconstituer que des bribes, faute de documents, et dont l'origine est à jamais inaccessible. De ce fait, une définition simple, dans une perspective de mythocritique, insistera d'abord sur le terme *configuration*. Un mythe est une configuration parce qu'il est constitué de plusieurs éléments (qu'on les nomme, ou non, *mythèmes*) dont chacun ne vaut que par rapport aux autres : ce qui sépare le motif (ou le thème) du séducteur du mythe de Don Juan, c'est, entre autres choses, que la présence du mort (la statue du Commandeur) et de son lien avec une des figures féminines forme, avec Don Juan, une structure essentielle. Cette configuration est *narrative*, parce que non seulement un mythe est une histoire, ou une collection d'histoires qui suppose une mise en intrigue, mais aussi parce qu'un mythe, pour continuer à exister, doit être raconté. Si beaucoup de mythes grecs nous sont accessibles par des tragédies, celles-ci ont travaillé des récits antérieurs, et il est toujours possible de raconter *Prométhée enchaîné* ou *Iphigénie à Aulis*. Enfin le

mythe est porteur de valeur *symbolique,* en ce que chaque élément du système est polysémique et dépend des autres : l'ensemble des éléments signifie toujours autre chose que ce qui est rapporté, ne serait-ce que parce que celui qui écoute ou lit un mythe, plus sans doute que celui qui le dit, est lui-même en cause, d'une manière ou d'une autre, souvent sans en être parfaitement conscient : *de te fabula narratur*... On sait quel usage S. Freud a été amené à faire de certaines œuvres littéraires.

II. Le travail de la littérature

La littérature s'est emparée des mythes. Délaissant la question insoluble de l'origine, il importe d'examiner comment la littérature est à l'œuvre dans le mythe.

1. De l'*Iliade* à l'*Odyssée*

Les deux épopées homériques sont les œuvres fondatrices de la littérature européenne. La première commence, dans le texte grec, par le mot *mênin* (colère), à l'accusatif : « Chante, déesse, la colère » *(Mênin aeide, thea)* : l'objet du poème à venir est une passion, un mouvement de l'âme, un type de comportement, dont la suite, toujours dans le premier vers, précise qu'il concerne Achille. L'*Odyssée* commence sur un schéma (presque) semblable : le premier mot est également à l'accusatif, désignant, lui aussi, l'objet du poème : *andra moi ennepe Mousa*, « dis-moi l'homme, Muse » ; cet homme est qualifié, aussitôt après, de *polutropon* (aux nombreuses ruses), avant qu'on apprenne – mais tout auditeur grec de l'Athènes du vi^{e} siècle avant J.-C. le sait déjà ! – que son nom est Ulysse *(Odusseus)*.

Il est tentant de lire, dans la légère différence qui sépare les deux débuts, le passage d'une simple thématique, prenant comme objet une passion humaine, à une reconnaissance d'une figure particulière, incarnant toute une série de qualités et d'actions. Certes, dans les deux cas, les héros sont nommés, mais, ici encore, la légère différence de traitement littéraire est porteuse de sens (Ulysse n'est pas immédiatement nommé). Quelle que soit

la position adoptée sur les différents aspects de la question homérique, on peut y lire la marque formelle d'un accès à une littérarisation mythique.

2. Les formes littéraires du mythe

La puissance du mythe se manifeste par son aptitude à envahir toute forme littéraire, qu'il s'agisse d'un vaste genre comme l'épopée ou d'un genre formel en principe très contraint comme le sonnet : le nom d'Ulysse dans un sonnet de Du Bellay contient, idéalement, toutes les aventures du personnage. Il n'en reste pas moins, à s'en tenir ici à la littérature occidentale, que certaines formes ont été choisies de préférence à d'autres.

Sous l'action conjuguée du rôle de la *Poétique* d'Aristote et du hasard des transmissions qui nous ont privés du texte des épopées anciennes autres qu'homériques, la tragédie, comme on l'a vu, a été le vecteur initial de nombreux mythes déjà élaborés, et ce genre a continué dans cette voie : Œdipe, Antigone, Médée, etc. ont suscité des tragédies, très peu d'autres genres. Plus généralement le théâtre offre la possibilité de mettre en intrigue une suite d'épisodes faisant sens. Ainsi la « parabole de l'enfant prodigue » (*Évangile* de Luc, 15, 11-32), initialement un récit, devient le sujet de pièces néo-latines à la Renaissance avant de retrouver, au début du xx^{e} siècle, une forme narrative grâce à A. Gide et à R. M. Rilke. Mais, au xx^{e} siècle, le théâtre européen s'est enrichi de nombreuses réécritures de mythes.

Il n'y a sans doute pas interchangeabilité totale entre les différents genres littéraires (occidentaux). Don Juan et Werther sont deux mythes littéraires antagonistes sur bien des points, à commencer par des comportements amoureux opposés ; mais ils s'opposent aussi par la forme littéraire que leurs fondateurs respectifs, Tirso de Molina et Goethe, ont choisie. Don Juan est l'homme de l'apparence, du spectacle, du moment présent sans cesse renouvelé, Werther est un méditatif, volontiers tourné vers le passé : l'un est à sa place sur les planches, au théâtre ou à l'opéra, l'autre a davantage besoin de la temporalité longue qu'offre l'espace du roman. Les écrivains qui se sont emparés de ces deux personnages après leurs premiers créateurs sont le plus souvent restés dans les formes primitives, et *Don Giovanni*, plus encore qu'*El Burlador de Sevilla* ou *Dom Juan ou le Festin*

de pierre, incarne aujourd'hui la figure de Don Juan, beaucoup moins présente dans la poésie (Baudelaire) ou la prose narrative (Mérimée). Werther, qui a suscité moins de reprises, demeure un héros de roman (même le film de M. Ophuls s'intitule *Le Roman de Werther* !) ; lorsque Massenet en fait un opéra, l'intrigue est délibérément ramenée à une histoire d'amour tragique.

Les exemples de Mozart et de Massenet incitent à ne pas limiter l'enquête aux seules formes littéraires. Les tableaux, les dessins, les gravures, les sculptures, les films, les chansons, les jeux (notamment aujourd'hui les jeux vidéo) sont des supports de diffusion efficaces : les gravures de D. Chodowiecki ont puissamment contribué à répandre le mythe de Werther

3. Études diachroniques

Les nombreuses études menées sur les mythes ont donné lieu à d'impressionnantes séries de monographies centrées chacune sur un mythe particulier pris dans son évolution afin de parvenir à l'établissement, si possible, de constantes du mythe. Ces enquêtes sont menées soit dans une littérature donnée sur une période assez longue (par exemple : Hercule en France au xvi^{e} siècle), soit en confrontant les développements d'un même mythe dans plusieurs pays (par exemple : Prométhée en Europe aux xix^{e} et xx^{e} siècles).

De telles études, en particulier celles qui choisissent une perspective comparatiste, affrontent la question du *corpus* à dépouiller : faut-il viser à l'exhaustivité, ou à la représentativité ? Comment, pratiquement, avoir accès aux œuvres susceptibles de figurer dans la recherche ? La numérisation des ouvrages, l'utilisation de l'informatique pour consulter, de façon sélective, les catalogues des bibliothèques, la possibilité de rechercher – et de trouver rapidement – les occurrences d'un terme, ou d'un syntagme, dans une masse considérable de documents en toutes langues, ont radicalement modifié les possibilités de recherche : on dispose d'une foule de références – qui risquent de submerger le chercheur. Les questions posées subsistent donc, rendues parfois plus aiguës à cause de l'outil informatique : Don Juan n'est pas uniquement Don Juan, il est aussi l'abuseur de Séville, le convive de pierre, l'homme à la rose, l'acteur de la

comédie de la mort, etc. De plus, à supposer qu'on parvienne à un répertoire quasi complet, le dilemme quantitatif/qualitatif, déjà rencontré à propos des études de réception, réapparaît avec force.

L'accumulation des références permet certainement d'établir une courbe de popularité d'un mythe, qui ne se confond pas toujours avec celle de sa vitalité, étant donné la force de la tradition orale, dont les œuvres littéraires et artistiques ne rendent souvent pas compte, et la capacité d'un mythe à rester occulté pendant de longues périodes.

L'un des récits fondateurs les plus répandus en Occident est constitué par le chapitre 4 de la *Genèse*, qui raconte (versets 1-16) l'histoire de Caïn et d'Abel. L'histoire du premier couple fraternel de la Bible, qui est aussi celle du premier meurtre, reprise par des poèmes et des drames au Moyen Âge, privilégie assez vite la figure de Caïn, représentant de l'humanité mauvaise (Saint Augustin souligne qu'il est le fondateur de la première ville) dont il apparaît nécessaire d'expliquer le comportement tout autant que le refus de Dieu d'agréer son offrande. Interprété dans le cadre d'une lecture chrétienne jusqu'au xvii^{e} siècle (Caïn est rejeté, par exemple, pour son incrédulité), il devient davantage un problème humain, jusqu'à ce que le romantisme s'empare de lui et le transforme, avec le drame de Byron (1821) en un révolté, un être en quête de connaissance, qui continue de fasciner des écrivains du xx^{e} siècle comme A. Camus ou M. Butor. Au fil des siècles, la figure de Caïn a pris beaucoup de consistance par rapport au bref récit de la *Genèse*, elle est devenue, notamment au xix^{e} siècle, l'incarnation de l'homme affronté à une transcendance injuste, arbitraire, ou dont il nie même l'existence ; parallèlement celle d'Abel, d'abord prototype de l'innocent injustement tué, s'est affadie quand elle ne s'est pas effacée tout entière, quitte à devenir la représentante de la médiocrité.

Cet exemple, brossé à grands traits, montre comment, à partir d'un thème identifiable dans de nombreuses traditions légendaires, celui du conflit entre deux frères (Étéocle et Polynice, Romulus et Remus), ce qui était une situation devient cette configuration narrative symbolique qui définit un mythe.

III. Le mythe, international ou universel ?

Pour Nietzsche (*La Naissance de la tragédie*, § 23), « seul un horizon circonscrit par le mythe peut assurer l'unité de la civilisation vivante qu'il renferme ».

1. Mythes nationaux

En renouvelant l'approche des mythes, le romantisme a, en même temps, révélé la force de cohésion nationale qu'un mythe pouvait receler. En effet, parallèlement à un questionnement nouveau de traditions anciennes (Caïn, Prométhée), le romantisme européen a suscité des entreprises d'investigation du passé, orientées vers des recherches mémoriales tout autant qu'historiques. Il y a eu une historiographie romantique, en France, notamment, qui a précédé les approches positivistes de la fin du xix^{e} siècle, et qui a mis en place de véritables mythes fondateurs, comme celui des Gaulois, encore exploité par la bande dessinée des aventures d'Astérix.

Surtout des nations jusqu'alors en marge des grands mouvements littéraires et privées du support d'un État ont cherché dans leur passé des monuments pouvant leur donner cet horizon mythique que Nietzsche jugeait indispensable. En 1835, Elias Lönnrot publie le *Kalévala*, compilation de chants populaires finnois dont il donne une nouvelle édition augmentée en 1849 : il fédère ainsi non seulement des chants épars appartenant à des créations poétiques diverses, mais aussi un peuple qui est alors privé de son État et pour qui il reconstitue, de façon d'ailleurs artificielle, une grande épopée. Un peu plus tard, dans un pays voisin lui aussi sous domination russe, l'Estonie, un folkloriste élabore, sous les auspices de la Société savante estonienne, une épopée nationale dont le héros est un fils de Kalev, le *Kalévipoeg*, paru d'abord en fascicules de 1857 à 1861, puis en volume en 1862. Ce sont là des tentatives littéraires conscientes, destinées à justifier et à renforcer le droit à l'existence nationale.

Deux exemples pris dans des aires culturelles différentes éclairent le rôle fédérateur du mythe. Dans *Il est un pont sur la Drina* (v. o. 1945), I. Andrir, écrivain de langue serbo-croate, raconte, sur plusieurs siècles, la chronique d'une petite ville de Bosnie, Višegrad, où vivent deux peuples, turcs musulmans et serbes orthodoxes ; les enfants qui jouent près de la rivière connaissent l'origine des cavités qu'ils voient : pour les petits Musulmans, elles sont les empreintes des sabots de la jument ailée de Djerjelez Alija, pour les petits Serbes celles du héros Marko Kraljevir ; chaque communauté tient son histoire pour véridique et ignore celle de l'autre : les deux traces mythiques sont incompatibles.

En 1877, dans une France marquée par la défaite de 1870 et qui vient juste de se constituer, à nouveau, en un État républicain, paraît un ouvrage à l'usage des classes du « cours moyen », *Le Tour de la France par deux enfants*, écrit par Augustine Tuilerie, qui signe « G. Bruno » et qui est davantage connue sous le nom de son époux, Mme Alfred Fouillée. Ce livre scolaire a connu un succès et une diffusion exceptionnels, dus aux qualités littéraires de l'auteur et aux nombreuses illustrations. Le long voyage d'André et de Julien à la recherche de leur oncle est l'occasion de rassembler, à côté d'informations de toutes sortes (géographiques, économiques, etc.) et de conseils moraux, une galerie des grandes figures qui constituent la mémoire vivante de la culture française à un moment où la nation s'interroge sur elle-même. Aucun des récits qui sont tenus au cours du livre sur tel ou tel personnage (Vauban, Ambroise Paré, Racine...) ne constitue ce personnage, sauf peut-être Vercingétorix, représentant éminent de « nos ancêtres les Gaulois » (p. 134), en véritable mythe, mais l'ensemble est très proche d'une véritable mythologie française. Les choix initiaux de l'auteur, prudents et révisés à la suite de la loi de séparation de l'Église et de l'État (1905), reçurent en tout cas, pour plusieurs décennies, voire plus d'un siècle, l'approbation des lecteurs et des instituteurs. *Le Tour de la France par deux enfants* n'est pas seulement un document historique : G. Bruno, en l'inscrivant dans la lignée des romans pédagogiques, a fédéré des figures historiques pour en faire des objets de mémoire : une forme littéraire se révèle ainsi créatrice, et non seulement porteuse, de mythe.

2. Internationalité des mythes – ou des thèmes ?

Parmi les puissances du mythe doit aussi être mentionnée son aptitude à la traversée des frontières, ce qui contribue à faire de son étude un domaine privilégié des recherches comparatistes. Les dictionnaires décrivant les mythes renvoient tous à des œuvres provenant d'aires culturelles différentes. Même des mythes liés à personnages historiques précis sont susceptibles de se propager hors de leur culture d'origine. Jeanne d'Arc, célébrée en France depuis Christine de Pisan et attirant à elle des éléments du mythe d'Antigone, est aussi l'héroïne d'œuvres néo-latines, allemandes (Fr. Schiller, 1801), anglaises (G. G. Shaw, 1924). Alexandre le Grand devient Iskander chez les Persans Firdousi et Nézâmi, figure du conquérant redoutable, mais juste et humain, capable de traverser et d'unir l'Occident et l'Orient. On a pu faire l'hypothèse que l'épopée tibétaine de *Guésar de Ling* devait le nom de son héros à Jules César.

Ces exemples justifient-ils qu'on parle d'une internationalité de certains mythes ? Il faut observer ici qu'on ne peut faire l'économie d'une définition assez précise du mythe tout autant que d'une attention à ses modes de transmission. Toute situation susceptible de donner lieu à un récit – homme entre deux femmes, épouse calomniée, vieillard amoureux, métamorphose d'un être humain, poète en exil, etc. – n'est pas d'emblée inscriptible dans une structure mythique ; c'est encore davantage le cas pour des éléments de la vie sociale ou individuelle, comme la ville, le voyage, qui sont parfois considérés, indûment, comme des mythes.

Mais la mondialisation qui caractérise le début du xxi^{e} siècle bouleversera peut-être l'expansion de certains mythes, en modifiant les modalités de leur diffusion et les conditions de leur réception.

3. Universalité du mythe ?

Les études littéraires établissent qu'un mythe peut être national, et aussi international. Mais poser la question de la possible universalité d'un mythe est sans doute s'aventurer sur ces domaines où la littérature croise d'autres disciplines. La somme de G. Dumézil, *Mythe et épopée* (3 vol., Gallimard, 1968-1973), s'appuie sur des témoignages littéraires – principalement le *Mahâbhârata*, des textes de Properce et de Virgile, des épopées ossètes – pour mettre en évidence la spécificité d'un système idéologique propre à un

groupe humain, celui des Indo-européens, fondé sur les trois fonctions, assurées, respectivement, par les prêtres, les guerriers, les producteurs. G. Dumézil a toujours maintenu que seuls les peuples indo-européens ou ayant subi l'influence indo-européenne avaient explicitement développé les virtualités contenues dans cette tripartition par ailleurs banale, sinon naturelle. Sur un point précis, celui du couple des « sauveurs mutilés », un borgne et un manchot, il rapproche un récit présenté comme historique, celui de Tite-Live racontant les hauts faits de Horatius Coclès et de Mucius Scaevola, et une fable scandinave, celle de Týr et d'Ódinn, pour les intégrer dans le système trifonctionnel (comme héros de la première fonction) et en faire des récits mythiques propres à la tradition indo-européenne : « On attend toujours que ce diptyque [...] soit signalé ailleurs que chez des Indo-Européens, au Mexique ou en Polynésie ou au Dahomey, dans l'un quelconque des lieux où la tripartition des fonctions s'est plus ou moins clairement exprimée » (*L'Oubli de l'homme et l'honneur des dieux*, Gallimard, 1985, texte déjà publié

Si on considère comme légitime de traiter certains récits de la *Bible* comme supports de mythes [Hussherr/Reibel, 2002], il vaut la peine d'en questionner la possible universalité, étant donné la diffusion de ces textes. Si on reprend la parabole qui est appelée, en France, « l'enfant prodigue », on observe que dans le seul *Évangile* où elle figure, celui de Luc, au chapitre 15, elle succède, dans les propos de Jésus, à deux autres, celles de « la brebis perdue » et de « la drachme perdue ». Or l'adjectif *prodigue* laisse de côté l'idée d'une perte réparée, et le substantif *enfant* met l'accent sur la jeunesse, voire l'immaturité, du personnage, tandis que l'allemand parle de « fils perdu » *(Verlorener Sohn)* : les différences de terminologie ne sont certainement pas neutres. D'autre part, on peut juger que le départ d'un fils désireux de quitter le foyer paternel (le texte de Luc ne mentionne jamais la mère), suivi de son retour après de mauvaises expériences, n'est qu'un thème, assez banal. Or il importe de remarquer que dans la tradition hébraïque plusieurs histoires font état d'une rivalité entre un aîné et un cadet, qui tourne à l'avantage de ce dernier : Isaac/Ismaël, Jacob/Esaü, Ephraïm/Manassé. La fin de la parabole de Luc confère au fils cadet perdu puis retrouvé, mort puis vivant, une présence qui a une force que le fils aîné s'efforce (en vain ?) de contester. À suivre le destin de cette parabole, on remarque d'ailleurs la difficulté des prédicateurs à parler du fils aîné (qui a

toute les vertus), tandis que la figure de l'enfant prodigue, rebelle et attachant, surgit dans plusieurs romans, comme Aristide dans *La Fortune des Rougon* ou Jacques dans *Les Thibault*. Dans ces deux, cas la référence au schéma lucanien est explicite : comme on l'a vu, il suffit d'un mot, d'une expression pour qu'un univers imaginaire se déploie.

Comme le montrent ces deux derniers exemples, un mythe est à la fois une totalité signifiante et un système éminemment souple, susceptible de s'enrichir de multiples inflexions. C'est pourquoi, ici encore, une étude comparée des réceptions dans différentes cultures est nécessaire pour apprécier les particularités qu'un récit à portée mythique peut recevoir.

IV. Perspectives

1. Extension des domaines de recherche

Les recherches comparatistes littéraires sur les mythes ont longtemps privilégié les mythologies de l'héritage gréco-latin, en raison de l'accessibilité des œuvres sources et du nombre d'œuvres qui les ont ensuite exploitées : celles de G. Dumézil ont élargi le corpus, tout en évitant de juxtaposer des documents relevant de systèmes de pensée différents, voire hétérogènes. Il n'empêche qu'une mythocritique comparatiste se doit d'étendre au maximum ses champs d'investigation. Plusieurs domaines s'offrent.

D'abord, celui des mythes non européens, qui permettent de poser d'autres problèmes. Dans le volume *Questions de mythocritique* [Chauvin *et al.,* 2005], J. Derive insiste sur le statut particulier du mythe en Afrique : « Les mythes se disent le jour et les contes la nuit », M. Détrie rend compte de la « forme parcellaire » sous laquelle les lettrés chinois ont fait connaître les mythes tandis que la *Chronique des choses anciennes* japonaise mêle légendes, mythes, faits historiques, Cl. Le Blanc rappelle que la « littérature en Inde s'est [...] trouvée d'emblée identifiée au mythe », qu' « elle est mythe ». Recueillir des récits mythiques, en particulier ceux qui ne sont encore accessibles que par des sources orales est un souci prioritaire : V.

Segalen a illustré, dans *Les Immémoriaux*, le drame de l'oubli des histoires sacrées.

Un deuxième domaine est celui des œuvres regroupées sous le terme de *paralittérature* [Boyer, 1992], en incluant sous ce terme les œuvres en marge d'une canonisation littéraire : littérature d'enfance et de jeunesse, littérature populaire, œuvres de science-fiction et celles que regroupe le terme de *fantasy*, bandes dessinées. Les stéréotypes que véhiculent ces œuvres, par leur récurrence même, servent d'indices, au moins quantitatifs, pour discerner les traits essentiels retenus et apprécier certains soubassements des cultures qui les utilisent. La « presse du cœur » a modulé à l'infini le conte de Cendrillon, qui est au demeurant un des contes dont on a relevé le plus de versions et qui semble faire partie des traditions chinoise et vietnamienne. S'agit-il encore de mythe, ou doit-on parler d'un mythe « dégradé » ? La question peut se poser aussi pour la figure d'Hercule, devenu Tarzan ou, au cinéma, Maciste...

2. Les supports non littéraires du mythe

Puisqu'un mythe condense en lui beaucoup d'éléments, une image peut être un support mythique tout aussi important qu'une œuvre écrite ou un récit oral. On a noté que la popularité de *Werther* doit beaucoup aux gravures de D. Chodowiecki qui ont été beaucoup reproduites indépendamment du roman de Goethe.

Étudier les composantes essentielles et la diffusion d'un mythe implique donc une prise en compte des médias autres que strictement littéraires, quitte à ce que la littérature les réemploie. Les vitraux des églises sont des supports privilégiés pour de nombreux épisodes bibliques : la Cathédrale de Sens contient un vitrail (début du xiii^{e} siècle) racontant, en douze médaillons la parabole du fils prodigue – qui s'achève ici par l'introduction du fils aîné, vêtu de blanc, dans la demeure paternelle (ce qui est un ajout au texte lucanien). Dans *L'Emploi du temps*, M. Butor intègre un « vitrail du meurtrier » (Caïn) à une intrigue policière.

L'établissement d'un dossier iconographique est donc un accompagnement indispensable à tout travail, en particulier comparatiste, sur l'expansion

d'un mythe. Le développement des jeux de rôle, des jeux de plateau et des jeux vidéo incite à ouvrir encore davantage le champ des investigations : ces jeux interactifs prennent en effet volontiers leur bien dans différentes traditions, et pratiquent un syncrétisme parfois brutal en amalgamant des substrats mythiques hétérogènes ; les problèmes d'une mondialisation de la culture réapparaissent ici avec d'autant plus de force que le public concerné par priorité est un public jeune, et que la participation à telle ou telle de ces activités ludiques s'établit à l'échelle de la planète : en dépit des traditions particulières, un langage culturel mondial est-il en train de se mettre en place ? Le nouveau sens du terme *localisation* (travail d'adaptation d'un jeu vidéo, sur la première élaboration d'un produit, en fonction des conditions propres à chaque pays où le jeu est diffusé) tendrait à montrer qu'au xxi^{e} siècle les cultures particulières pourraient devenir des modulations d'une culture mondialisée.

3. Recherches en synchronie

On a vu que les travaux sur les mythes ont privilégié les perspectives diachroniques. Des explorations portant sur la synchronie, encore assez rares, ouvrent d'autres voies : y a-t-il, à des moments donnés, des mythes privilégiés et lesquels ? Y a-t-il, à l'inverse, des mythes délibérément ignorés, rejetés ou combattus ? Des cultures différentes, observées au même moment, sont-elles aussi différenciées par les mythes dont elles vivent ? Comment mythes nationaux et mythes internationaux se situent-ils les uns par rapport aux autres ? De telles recherches permettent de revoir plusieurs des questions posées plus haut.

En 1787, Mozart fait représenter *Don Giovanni* ; la même année Goethe donne une nouvelle édition, assez remaniée, des *Souffrances du jeune Werther*, roman déjà célèbre en Europe dès sa parution (1774). On est tenté de voir, dans cette rencontre, à la fois le heurt de deux mythes et celui de deux genres. D'un côté, on l'a vu, le spectaculaire et la jouissance de chaque moment présent ; de l'autre, le confinement et la contemplation du passé. Le héros de Mozart vient comme pour donner le point d'orgue à une figure apparue sur scène plus d'un siècle auparavant, mais qui intègre, si on suit J. Rousset (*Le Mythe de Don Juan*, Colin, 1978), des éléments pris dans un « substrat plus profond » ; celui de Goethe peut renvoyer, de même, à

une modulation du mythe de Tristan. Dans les deux cas, d'ailleurs, la mort est un élément constitutif du mythe. Dans la rencontre, par genres interposés, entre Don Juan et Werther se joue peut-être la compétition entre une des incarnations du théâtre et une forme littéraire nouvelle qui commence à devenir capable de propager un mythe, le roman : on a pu affirmer que Werther était le premier « roman tragique européen ».

Un mythe peut-il aller jusqu'à résumer une époque ? Les modifications que Goethe a apportées à son roman en 1787, quelques années avant la Révolution française, vont dans le sens d'un affaiblissement des marques de rébellion de son héros ; faut-il y voir les appréhensions d'un jeune bourgeois qui sait bien que l'égalité sociale est impossible ? Don Giovanni incarne-t-il une aristocratie à son apogée, donc au début de son déclin ?

4. Contaminations de mythes

Les études comparatives, synchroniques ou diachroniques, sont susceptibles de mettre en évidence des contaminations de mythes. À l'époque romantique, au moment où se manifeste un regain d'intérêt pour l'univers mythique, on constate la création de figures complexes, hybrides, comme celle de Lilith-Isis par V. Hugo *(La Fin de Satan),* tandis qu'A. de Vigny songe à associer Lélith *[sic]* à Bowanie, déesse des étrangleurs, et que G. de Nerval la voit plutôt en Méduse.

L'examen de ces contaminations mythiques est une des voies suivies par des anthropologues comme G. Durand [Durand, 1979] qui, sur la base de comptages et de repérages les plus fins possibles de mythèmes, scrute les rapports entre les mythes et les corrélations qu'on peut établir avec les sociétés dans lesquelles ces mythes se propagent, même si ce n'est parfois que de façon souterraine. Dans la lignée de ces travaux A. Geisler-Szmulewicz a traqué les manifestations du mythe de Pygmalion dans la littérature française et quelques autres (*Le Mythe de Pygmalion au xix^{e} siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes,* Champion, 1999). À partir d'un corpus étendu, comprenant en particulier des œuvres dont le titre ne fait en rien référence à la figure dont Ovide a, le premier, raconté l'histoire, elle trace des corrélations entre cette figure apparemment discrète au xix^{e} siècle qui croise celles de Prométhée, de Méduse, de l'Androgyne,

et elle esquisse ainsi une réflexion sur le problème de la coalescence de certains mythes. Ce type d'études renforce à son tour celles évoquées dans la question des synchronies : l'époque du romantisme crée des agrégats de mythes dont il serait intéressant de scruter les équilibres successifs.

Au début du xxi^{e} siècle le mythe continue à prouver sa vitalité. Dans tous les pays, non seulement la littérature, mais les autres formes médiatiques (jeux vidéo) déploient des modèles de comportement où le ludique et le gratuit confinent souvent au réel de la vie sociale. Pour vivre, le mythe doit être dit et redit, mais aussi vu, répété, mimé : les images concurrencent aujourd'hui les mots. La littérature comparée, qui a pris en charge tant de mythes, a aussi à prendre en charge ces nouvelles expressions des mythes. L'étude comparée des mythes est un de ses domaines d'investigation les plus riches, comme elle est aussi celui d'autres disciplines, en particulier l'anthropologie et l'ethnologie. Lieu par excellence de confrontations interculturelles, le mythe pose fortement le problème central de la méthodologie comparative : y a-t-il des incomparables ? Peut–on comparer l'incomparable [Detienne, 2000] ?

Chapitre V

Histoire comparée des littératures

Depuis le xix^{e} siècle, un des objectifs principaux des travaux sur la littérature d'un pays est d'en retracer l'histoire, et il est sans doute peu de pays qui, au xxi^{e} siècle, n'aient pas d'ouvrage traitant de leur littérature nationale, celle-ci pouvant d'ailleurs être produite en plusieurs langues (Suisse, Inde). Mais aucune littérature ne s'étant continûment développée en vase clos, à quelles conditions une histoire comparée des littératures est-elle un objectif réalisable ?

I. Outils et réalisations

Lorsque La Harpe achève la publication, en 1799, sous le titre *Le lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, des cours qu'il a assurés à Paris depuis 1786, il donne un des premiers ouvrages d'histoire littéraire française où le patrimoine national, tout privilégié qu'il soit, est replacé dans une perspective internationale européenne (La Harpe rend justice à Fielding, à Pope et à Locke, confronte Voltaire et Shakespeare, s'intéresse aux traductions). Depuis, de nombreuses tentatives ont été faites pour dépasser un cadre historique national.

1. Répertoires de littératures

Paul Van Tieghem a dirigé un important *Répertoire chronologique des littératures modernes* (Droz, 1935), qui couvre la période allant de 1455 (début de l'imprimerie) à 1900 ; cet ouvrage collectif se limite toutefois aux littératures européennes ou d'origine européenne, laissant ainsi de côté les

littératures arabe, chinoise, japonaise, etc. Ce n'est pas, à proprement parler, une histoire, mais une mise en ordre chronologique de faits. Le classement, effectué par années, a été réalisé suivant les langues, non suivant les États ou les nations (mais on a la surprise de voir mentionnée une langue yougoslave dès le xvi^{e} siècle). Les faits mentionnés ne sont pas seulement la publication des œuvres, mais aussi, le cas échéant, certaines traductions, des décisions politiques (censure), des manifestations culturelles (universités, ouverture de théâtres, fondation de sociétés littéraires). Par l'étendue et la variété des données fournies (l'œuvre a été élaborée par une commission internationale), et en dépit de ses lacunes (dont la plus fâcheuse est l'absence des littératures non européennes) et de quelques erreurs de détail, ce *Répertoire* reste un outil commode pour une première approche des phénomènes littéraires à un niveau international, car il facilite la première étape de la connaissance d'une œuvre étrangère : pour s'intéresser à une œuvre, il faut d'abord savoir, tout simplement (!), qu'elle existe. Sa mise à jour (rectifications, intégration des littératures non européennes, adjonction d'œuvres du xx^{e} siècle) est tout à fait souhaitable.

2. Anthologies historiques internationales

S'il existe beaucoup de recueils de morceaux choisis d'une littérature nationale ordonnés de façon à procurer en même temps une histoire de cette littérature (les instructions officielles pour les lycées et collèges ont favorisé la production de ce genre d'ouvrages), on dispose de peu de travaux facilitant l'accès, dans les mêmes conditions, à un corpus de différentes littératures. L'ensemble formé par les 17 volumes du *Patrimoine littéraire européen* (Bruxelles, De Boeck, 1992-2000), dirigé par J.-Cl. Polet, offre une véritable mise en perspective historique d'une sélection d'œuvres jugées marquantes de la culture européenne, depuis les origines jusqu'à 1958. L'originalité de cette entreprise est en effet de proposer, selon une périodisation originale, des extraits, en langue française, de textes littéraires, philosophiques ou scientifiques, produits dans la culture européenne, depuis les « traditions juive et chrétienne » (vol. 1), les « héritages grec et latin » (vol. 2) et les « racines celtiques et germaniques » (vol. 3) ; les œuvres étrangères sont parfois données en plusieurs versions, ce qui permet de confronter des stratégies variables suivant les époques.

Toutes les langues pratiquées en Europe trouvent place dans cet ensemble, qui met à la portée des lecteurs francophones une masse importante de documents. Le fait d'avoir choisi le terme de patrimoine implique par ailleurs une volonté de considérer l'Europe autant comme une valeur que comme un espace : on retrouvera cette question plus loin.

3. Littérature européenne, littératures (de langues) européennes

Depuis le xix^{e} siècle, de nombreux chercheurs ont travaillé sur le matériau le plus facilement exploitable, comme l'ont montré les exemples précédents : celui des littératures européennes. Trois exemples de réalisations récentes font état de solutions différentes.

En 1967 l'Association internationale de littérature comparée met sur pied un programme d' « Histoire comparée des littératures de langues européennes », incluant, par conséquent les œuvres littéraires américaines, africaines et autres produites dans ces langues. Le premier ouvrage, dirigé par U. Weisstein, paraît en 1973 : *Expressionnism as An International Literary Phenomenon* ; d'autres suivent, publiés soit en anglais, soit en français (un volume est rédigé en allemand), et la série, toujours en cours (éditée par Benjamins, Amsterdam/Philadelphia), compte 22 volumes en 2008. Elle commence avec les littératures de la Renaissance, autour de l'année 1400, et s'organise d'abord suivant des découpages chronologiques, jusqu'au « tournant du siècle des Lumières » (1760-1820) ; à partir de ce moment les volumes parus ou programmés répartissent les matières traitées suivant les modes d'écriture (prose, poésie, théâtre) ou suivant les mouvements littéraires : *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, *Les Avant-gardes littéraires au xx^{e} siècle*. D'une suite de périodes historiques, on est passé à une histoire des genres pour aboutir, provisoirement, à une histoire de mouvements littéraires qui sont parfois synchrones.

Le *Précis de littérature européenne* (puf, 1998), dirigé par B. Didier et auquel ont participé une cinquantaine de chercheurs, se limite expressément à l'espace européen. L'ouvrage est moins une histoire qu'une approche des

problèmes soulevés par la notion, transnationale et translinguistique, de littérature européenne. Il est en effet composé de quatre grandes parties : I) *Méthodes* (sont posées des questions comme « Peut-on écrire une histoire de la littérature européenne ? » et « Peut-on enseigner les littératures européennes ? ») ; II) *L'Espace* (monographies consacrées à des aires linguistiques, mais aussi à des questions d'ensemble comme « La circulation des idées en Europe ») ; III) *Le Temps* (grandes époques littéraires de l'Europe) ; IV) *Les Formes* (panorama des principales formes littéraires européennes, de l'épopée au roman de la déconstruction). Un appendice fournit « les grandes dates de la littérature européenne », d'Homère à 1996 (traductions françaises de trois œuvres estoniennes) : il suit un ordre chronologique strict, indépendant de toute frontière et précisant, le plus souvent, le genre de l'œuvre mentionnée et son secteur linguistique d'origine.

Dans l'ouvrage de J.-L. Backès *La Littérature européenne* (Belin, 1996), l'auteur se propose « de voir en quoi consiste la littérature de l'Europe, au singulier, si elle existe », et il a choisi de « n'évoquer [...] que des écrivains dont la notoriété est ou a été européenne ». Les vingt-cinq chapitres s'ordonnent selon une chronologie souple qui, prenant bien en compte l'ensemble de l'histoire des lettres européennes, est axée sur une histoire des formes plutôt que sur celle des courants ou des mouvements. Fondé sur une connaissance précise des œuvres commentées (dont des passages significatifs sont cités dans l'original et en version française), l'ouvrage propose des rapprochements suggestifs et des synthèses fécondes : le chapitre 4 consacré à quelques « épicentres » de diffusion de la littérature en Europe en est un exemple.

4. Histoires transnationales

On dispose d'ouvrages portant sur l'histoire de la littérature mondiale : ils se présentent, le plus souvent, comme des compilations d'études en général monographiques, où les littératures d'Europe servent de trame chronologique. Deux domaines d'investigation, surtout, retiennent toutefois l'attention, parce qu'ils délimitent des secteurs précis.

a) les histoires d'un genre ou d'une forme. Le xviii^{e} siècle européen a été l'occasion de ce que I. Watt a appelé « l'essor du roman » (*The Rise of the Novel*, 1957). A. Montandon élargit l'enquête dans *Le Roman au xviii^{e} siècle* (puf, 1996), en prenant en compte l'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne, la France, l'Italie et les Pays-Bas ; il s'attache aux différents types de romans pratiqués à l'époque (épistolaire, picaresque, « romanesque ») et montre comment ce genre, jusqu'alors peu prisé, participe à la transformation d'une société qui valorise désormais l'originalité. De son côté, D. Souiller, dans *La Nouvelle en Europe. De Boccace à Sade* (puf, 2004), réfléchit sur l'histoire et le fonctionnement d'un genre dont il rappelle qu'il ne commence pas avec le courant réaliste du xix^{e} siècle : à partir d'un corpus espagnol, français et italien, il fait ressortir les virtualités contenues dans une écriture « minuscule », celle du fragment. Il existe, en allemand, une histoire du théâtre européen de H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas* (Salzbourg, 10 vol., 1966-1974).

Ces exemples ne concernent que des littératures d'Europe occidentale. Il existe encore trop peu de tentatives dépassant cette tradition ; on soulignera d'autant plus l'intérêt du livre de Fl. Goyet, *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée* (puf, 1993), qui traite, entre autres, de Maupassant, Verga, Tchékhov et Akutagawa.

b) l'histoire des idées et des mouvements littéraires. Un des « classiques » des études comparatistes est *La Crise de la conscience européenne de 1680 à 1715* que P. Hazard a publié en 1935. L'Europe est décidément un espace privilégié pour l'étude des interactions intellectuelles et artistiques : une « république des lettrés », indépendante de toute frontière, s'y est mise en place au cours d'une évolution qui va du Moyen Âge à la Renaissance, pour former une « république des lettres ». L'Histoire comparée des littératures de langues européennes comporte des volumes traitant du romantisme, du symbolisme, des avant-gardes, de l'expressionnisme, du post-modernisme. À côté de ces entreprises collectives, dont un des mérites est de donner leur place à des littératures peu connues en dehors des spécialistes, on peut citer des approches dues à des comparatistes français, moins riches d'informations mais qui essaient de mesurer le rôle de la littérature d'expression française dans une perspective internationale : D. Souiller, *La*

Littérature baroque en Europe (puf, 1986), Y. Chevrel, *Le Naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international* (puf, ^{2}1993).

II. Problèmes

Les réalisations présentées plus haut font surgir la récurrence de problèmes fondamentaux qui sont toujours en débat et qui amènent à poser légitimement la question : pourquoi une histoire comparée des littératures ? Une telle entreprise est-elle d'ailleurs souhaitable ou même possible ?

1. Le concept d'*histoire comparée*

Ce concept même n'apparaît guère qu'au début du xx^{e} siècle chez les historiens « professionnels » : François Simiand et surtout Marc Bloch qui, en 1928 et 1933, dépose, auprès du Collège de France, deux projets (qui n'aboutissent pas) de création d'une chaire d'histoire comparée des sociétés européennes. Mais il ne paraît pas avoir donné lieu à un approfondissement théorique et reste le lieu de controverses : la critique principale porte sur le risque du relativisme.

Il n'est pas sûr que les travaux d'histoire *littéraire* comparée apportent des clarifications, au contraire. En effet ils portent sur des objets qui n'appartiennent pas entièrement au passé, car ils font partie de la mémoire vivante des lecteurs et des spectateurs. Un de ces objets, venu d'un passé lointain et provenant éventuellement d'une autre littérature, est toujours susceptible de (re)prendre vie et, par là, de bouleverser une histoire qui l'avait, jusqu'alors négligé. L'œuvre de Shakespeare ne commence à exister vraiment, en dehors de l'Angleterre, qu'à partir du xviii^{e} siècle.

C'est souligner à nouveau l'importance des phénomènes de réception, tout en remarquant qu'il n'est pas question de limiter une histoire comparée des littératures à une histoire des réceptions. La question principale est en fait de savoir s'il est possible d'élaborer une histoire comparée des littératures d'un point de vue qui serait tout à faite neutre, c'est-à-dire indépendant d'un enracinement dans une tradition littéraire particulière. La confrontation des

canons scolaires et universitaires de pays même proches dévoile des différences considérables dans l'approche du phénomène littéraire : même l'ouverture à des littératures proches fait problème.

Il n'est pas nécessaire de souligner à nouveau que la majorité des entreprises déjà réalisées ont pour pivot les littératures d'origine européenne. Il n'y a pas lieu de s'en étonner dans la mesure où la documentation écrite, portant en gros sur trois millénaires, est considérable, et où les différenciations linguistiques et nationales fournissent déjà une grande variété d'œuvres depuis la constitution d'une Europe post-romaine Cette diversité des productions littéraires pose d'ailleurs, on l'a vu, le problème de l'unité de ces littératures : doit-on tenter d'écrire l'histoire d'*une* littérature européenne, ou *des* littératures européennes ? La réponse à cette question implique des prises de position qui échappent difficilement à des choix idéologiques.

2. Quels objets pour une histoire comparée des littératures ?

Parallèlement à la question de l'objectivité se pose une question tout autant fondamentale : de quoi faut-il faire l'histoire ? On a très souvent reproché aux histoires d'une littérature nationale de n'être qu'une suite de monographies consacrées à des écrivains étudiés les uns à la suite des autres, de tendre à étudier les œuvres comme si le lecteur pouvait repasser par les phases de leur genèse, et de ne suivre que des chemins de crête en fonction d'un canon soumis, de temps à autre, à des réévaluations.

L'élaboration d'une histoire implique une mise en ordre des documents traités, et il est facile de dénoncer les voies à ne pas suivre : une juxtaposition d'histoires parallèles de littératures nationales (ce qui fut le cas des premières tentatives au xix^{e} siècle et qu'on retrouve encore dans le volume *Expressionism* signalé plus haut), une collection de monographies traitant d'auteurs jugés représentatifs de leur littérature, une compilation de données prises dans des histoires nationales, une simple mise en parallèle de faits littéraires appartenant à des contextes culturels différents. Il est

nécessaire de réfléchir davantage à la notion d'événement littéraire et aux séries dans lesquelles il importe de le situer.

3. Une histoire comparée du littéraire ?

Une solution possible est peut-être d'abandonner, à titre heuristique, le concept même de littérature, qui renvoie à un ensemble plus ou moins clos sur lui-même, pour lui substituer celui, plus malléable, de *littéraire*. Il s'agirait alors de faire l'histoire de ce qui, au cours de l'évolution de différentes sociétés, a été considéré, dans chacune d'elles, comme faisant partie d'un ensemble désigné en français par l'adjectif substantivé *littéraire*.

Il est sans doute souhaitable de ne pas partir d'une définition *a priori* de *littéraire* et des termes qui, dans les autres langues, peuvent être mis sur le même plan. Une « histoire comparée du littéraire », quel que soit le nom qu'elle reçoive, aurait pour but de suivre, de définir et d'expliquer, les différentes acceptions de la notion en faisant la part des réévaluations qu'elle a pu subir au cours des contacts entre cultures, qui sont attestés très tôt. Une telle histoire débouche sur l'examen d'une notion définie en 1921 par R. Jakobson comme objet de la science littéraire, celle de *littérarité* (russe *literaturnost'*) : ce qui constitue une œuvre donnée en œuvre littéraire.

4. Une histoire comparée des systèmes littéraires ?

Une histoire du littéraire est une histoire « internaliste », c'est-à-dire qu'elle étudie et ordonne la suite des concepts, des théories, explicites ou non, qui façonnent ou induisent une idée de ce que peut être une œuvre littéraire. Il est possible de choisir un point de vue « externaliste », c'est-à-dire de s'intéresser surtout aux forces sociales qui interfèrent dans l'évolution des littératures. La perspective historique se double ici d'une inflexion sociologique, dont les travaux de Pierre Bourdieu sont des représentants notoires [Bourdieu, 1992]. L'accent est mis sur les institutions, les instances de consécration, les conditions de travail des écrivains, des éditeurs, les moyens de communication, etc. Une telle histoire s'oriente vers une histoire des cultures, dans lesquelles la littérature forme aussi un système, avec des

éléments centraux et des éléments périphériques. Les rapports entre différents systèmes peuvent alors être décrits en termes d'exportation et d'importation.

5. Histoire comparée et périodisation

Quelle que soit la perspective retenue, toute histoire comparée des littératures se heurte à la difficulté de la périodisation. Si on définit la période comme une section temporelle définie par la prédominance d'un ensemble d'usages possédant une certaine homogénéité, il paraît clair que seules des cultures en contact, même limité, les unes avec les autres, peuvent s'inscrire dans une même période. Il est donc vain, dans une perspective historique, de chercher une périodisation universelle des littératures ; en revanche la mise en évidence d'éléments semblables, à un titre ou à un autre (formels ou relevant d'un motif, par exemple), peut inciter à poser la question de possibles contacts. Les épopées homériques et les poèmes d'Hésiode constituent, ensemble, le début de la première période de la littérature grecque ancienne et ont longtemps été considérés comme un commencement absolu des littératures européennes ; la mise en évidence de traits orientalisants chez Homère, de thèmes communs à Hésiode et à des récits théogoniques mésopotamiens invite à envisager la possibilité d'une histoire comparée de la littérature grecque archaïque, qui prendrait en compte les œuvres sumériennes et égyptiennes. La littérature grecque s'inscrit alors dans un espace temporel plus large qui couvre le début du premier millénaire avant notre ère.

Les littératures ne se constituent pas et n'évoluent pas aux mêmes rythmes. L'histoire de la littérature chinoise peut être comprise suivant sa chronologie propre, mais il peut être utile, pour un lecteur européen, de savoir que le roman *Au bord de l'eau* est à peu près contemporain du *Roman de la Rose*, du *Poème du Cid* ou de la *Divine Comédie*. Il est certain que le développement récent des contacts entre cultures a rendu les littératures relativement dépendantes les unes des autres et a permis, à l'époque moderne, la mise en place de grandes périodes présentant chacune une relative unité. Il faut à ce sujet rappeler la mise en garde exprimée par R. Wellek : « La littérature ne peut être conçue comme [...] une simple copie du développement politique, social, ou même intellectuel de

l'humanité. On ne peut donc établir des périodes littéraires qu'à partir de critères purement littéraires » [Wellek/Warren, 1971]. Cette conviction conduit d'ailleurs à élargir le champ historique de certains concepts, comme dans le cas du Classicisme qui, si on le prend d'abord dans son acception française, peut être étendu, pour l'Europe, au-delà du xvii^{e} siècle ; elle permet aussi de rappeler que la Renaissance n'est pas limitée à des écrivains français du xvi^{e} siècle, mais irrigue l'Europe dès le xiv^{e}. Les concepts mêmes de Renaissance et de Classicisme, comme celui d'Humanisme n'ont d'ailleurs été utilisés qu'à partir du xix^{e} siècle, lorsque les historiens des littératures européennes ont bénéficié d'un recul suffisant.

III. Quelques perspectives

Les problèmes qui viennent d'être évoqués sont divers : le champ des travaux en histoire comparée des littératures reste largement ouvert.

1. Histoire comparée d'une littérature nationale

Il existe de très nombreuses histoires de la littérature française, qui la traitent en tant qu'ensemble de créations littéraires, mentionnant le cas échéant les influences étrangères subies par tel ou tel écrivain, mais sans examiner les œuvres étrangères disponibles pour les lecteurs. L'ouvrage de P. Van Tieghem consacré aux *Influences étrangères sur la littérature française (1550-1880)* (puf, 1961) apporte toutefois des informations plus générales sur le rôle que des ouvrages étrangers ont joué dans l'évolution de la littérature française. Des contributions comme celle de R. Guise aux volumes 7 et 9 de l'*Histoire littéraire de la France* (Éditions sociales, 1976-1977) mettent de plus en évidence l'intérêt que présente la connaissance des œuvres étrangères connues et lues en France entre la Révolution et l'instauration de la III^{e} République.

Inaugurant son cours sur l'histoire de la poésie à l'Athénée de Marseille en mars 1830, J.-J. Ampère avait recommandé, on l'a vu, une « étude comparative sans laquelle l'histoire littéraire n'est pas complète » ; en 1834, professeur au Collège de France, il déclare : « Ce que j'ai résolu d'exposer

devant vous, c'est l'histoire de la littérature française comparée aux autres littératures. » Une « histoire comparée de la littérature française » telle qu'on pourrait la concevoir aujourd'hui tiendrait évidemment compte de la réception des œuvres étrangères, en évaluant la part de ce qu'on a appelé la « réception créatrice » et celle de la réception passive ; elle serait aussi appelée à s'interroger sur la périodisation de la littérature française, ainsi que sur les différences d'évolution éventuelle entre la France et les autres pays d'expression française : une histoire comparée de la littérature française de Belgique n'est pas exactement superposable à une histoire comparée de la « littérature française de France » ; ce peut être aussi l'occasion de revoir la question des littératures « régionales » de France et de redéfinir de ce que recouvre l'expression de littérature nationale. Une telle histoire devrait également signaler les œuvres marquantes produites dans des littératures avec lesquelles la France est en contact, mais qu'elle ignore, pour des raisons à examiner (les romantiques allemands ne commencent à pénétrer vraiment en France qu'à la fin du xix^{e} siècle). Plus généralement, il vaudrait sans doute la peine de s'intéresser aux créations littéraires apparues « ailleurs ».

2. Anachronies et contextualisation

Le choix d'une littérature nationale comme référent d'une histoire comparative permet de résoudre, au moins en partie, les difficultés liées aux anachronies qui se manifestent dès que plusieurs littératures sont saisies dans un effort de périodisation. Une autre possibilité, fondée sur l'hypothèse d'une relative homogénéité de la littérature européenne, est de recourir à la « contextualisation ». Il est effectivement possible de bâtir des programmes de recherche qui offrent des ouvertures sur des œuvres et des littératures peu connues en dehors de leurs traditions culturelles d'origine. Ainsi plusieurs thèses comparatistes ont été soutenues récemment à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) avec la formule « X dans tel contexte de la littérature européenne à telle époque » : Anna Saignes, *L'œuvre romanesque de Witkiewicz dans le contexte des littératures européennes (1909-1939)* publiée sous le titre *Stanislnaw Ignacy Wirkiewicz et le modernisme européen* (Ellug, 2006), Lucile Farnoux, *Constantin Theotokis dans le contexte du roman européen (1898-1922)*

soutenue en 2000, Florence Gacoin-Marks, *Le roman réaliste slovène de l'entre-deux-guerres dans le contexte européen* soutenue en 2005. Dans ces travaux, où la notion d'influence n'est aucunement centrale, des écrivains de langue polonaise, néohellénique, slovène prennent leur place par rapport à quelques « grands » noms d'un ensemble littéraire européen, qui, grâce à de telles études, n'est plus lui-même réduit à quelques « grandes » littératures. P. Casanova s'est efforcée de mettre en évidence la double composante de l' « espace-temps littéraire » dans lequel se situe tout écrivain : « Une fois selon la position de l'espace littéraire national dont il est issu, et une fois selon la place qu'il occupe dans cet espace national » [Casanova, 1999].

3. Synchronies littéraires

Ce terme s'est déjà rencontré à plusieurs reprises. Il a toute sa place dans un chapitre consacré aux problèmes d'une histoire comparée, car une telle histoire suppose presque toujours une démarche de ce type. Si on reprend les termes de F. de Saussure opposant, en linguistique, l'axe des successivités et celui des simultanéités, on admettra que, si le premier est l'axe historique par excellence, en littérature le « présent de culture » propre à chaque époque est tout aussi important que la suite des créations littéraires.

L'étude d'une brève période (une année, par exemple) peut aider à se retrouver dans le foisonnement des manifestations littéraires d'une époque. Ainsi, la fin du xix^{e} siècle est marquée, dans les littératures européennes, par la multiplicité des options esthétiques qui sont choisies. On a vu que l' « Histoire comparée des littératures de langues européennes » juxtapose, pour ces années, des volumes traitant chacun d'un mouvement littéraire particulier ; un volume tentant de préciser, pour une année donnée, quels sont, dans les différents pays européens, les formes et thèmes nouveaux qui apparaissent, ceux qui relèvent de la tradition, les manifestations « aberrantes » qui ne seront reconnues que plus tard, les grands axes de circulation des « biens symboliques », etc. pourrait apporter des vues complémentaires sur l'histoire d'une époque dont l'unité est encore problématique.

L'ouvrage dirigé par L. Brion-Guerry, *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale* (Klincksieck, 3 vol., 1971-1973) est un excellent exemple des possibilités offertes par ce genre de recherche ; mais on prêtera attention aux perspectives méthodologiques explicitement choisies dans l'ouvrage : retenir les formes nouvelles, porteuses d'avenir, mettre l'accent sur les créations et les ruptures, ce qui laisse de côté la persistance des formes traditionnelles. Une perspective plus large permettrait sans doute de relativiser les composantes de la vie littéraire et artistique en Europe avant qu'éclate la Grande Guerre.

4. Histoire des traductions

Il n'existe pas d'histoire d'ensemble des traductions littéraires en langue française, et les matériaux d'une telle histoire – notamment une bibliographie exhaustive et fiable des traductions – font défaut ; il existe trop peu d'ouvrages de référence à l'instar de la *Bibliographie des traductions françaises (1810-1840). Répertoire par disciplines* (pu Louvain, 1995) établie par K. Van Bragt, J. Lambert et L. D'hulst.

Un premier problème est d'identifier les traductions qui ont été réalisées. Il est déjà difficile de faire l'inventaire des ouvrages traduits, car, outre les pseudo-traductions, il y a les imitations, les adaptations, les « texte français de », etc. De plus l'enquête ne doit pas se limiter aux traductions publiées dans les pays d'expression française : l'Angleterre, les Pays-Bas, la Chine, etc., pour des raisons différentes, ont publié des traductions en français. Il est encore plus difficile de faire l'inventaire des traductions parues dans des supports périodiques qui, à partir du xix^{e} siècle, sont très répandus et servent de moyen de diffusion d'œuvres étrangères, sans être toujours reprises en volumes. On a vu que des récits de voyage, des journaux intimes, peuvent contenir des œuvres étrangères traduites : Montesquieu découvre *L'Orphelin de Thao* dans la *Description de la Chine* du P. Du Halde. Il y a donc tout un travail d'identification des traductions à effectuer.

Ce travail doit être mené parallèlement à celui qui concerne les théories de la traduction qui se sont manifestées : de nombreux traducteurs ont expliqué ou justifié les choix qu'ils disaient avoir faits. Peut-on construire une

histoire des théories de la traduction en français ? Quels résultats obtient-on si on confronte les théories d'un traducteur avec sa pratique ?

Une histoire des traductions ne se confond pas avec une histoire des théories de la traduction, pas plus qu'elle ne se confond avec une histoire des réceptions de ces traductions. Il importe toutefois de préciser les critères au nom desquels on peut tenter une observation critique des traductions : les contextes dans lesquels telle traduction est réalisée sont à prendre en compte dès lors qu'il s'agit d'adopter une perspective historique.

Il est tout à fait souhaitable d'inclure dans une telle recherche les traductions d'œuvres philosophiques, religieuses, scientifiques, techniques, voire purement informatives : les champs d'investigation doivent viser à la plus grande compréhension possible et donc s'étendre à d'autres domaines que celui de la seule littérature. Une histoire des traductions débouche en particulier sur des contributions à l'histoire de la langue : modifications sémantiques, néologismes, tournures stylistiques. Un tel projet est esquissé dans un article programmatique de J.-Y. Masson et Y. Chevrel : « Pour une "histoire des traductions en langue française" », *Romanistische Zeitschrift für Literaturge schichte,* 2006/1-2, 11-23.

5. Histoire matérielle des littératures

Une histoire comparée des littératures a tout à gagner à s'appuyer sur une histoire comparative de la librairie et, plus largement, des supports médiatiques. Des historiens, H.-J. Martin, Fr. Barbier, R. Darnton, entre autres, ont plaidé « pour une histoire comparative du livre », afin de « chercher ce qui a pu réunir et opposer, dans un système de communication dominé par le livre imprimé, les différentes composantes de l'Eu rope » [H.-J. Martin, dans Bödeker, 1995, 429]. Il s'agit de comprendre les circuits qui orientent la fabrication, tant matérielle qu'intellectuelle, des ouvrages, ainsi que les parcours qui les conduisent jusqu'aux librairies aux bibliothèques, publiques et privées.

Fr. Moretti croit pouvoir mettre en évidence un phénomène européen à partir du milieu du xviii^{e} siècle : « Avec le roman naît en Europe un marché littéraire commun » en raison du succès de deux littératures dominantes

dans ce genre : présents dans les bibliothèques des Européens les romans anglais et français deviennent non seulement des biens de consommation, mais des « modèles à imiter » (*Atlas du roman européen 1800-1900*, Seuil, 2000, 208).

Les collections, notamment celles réservées aux œuvres étrangères, les revues, tous les supports périodiques entrent également dans ce type d'études. La présentation, la typographie, le choix des emplacements : autant de signes matériels qui, dans chaque pays, influent, de façon particulière, sur le mode de lecture : l'étude de Zola, « L'argent dans la littérature », n'a pas le même impact suivant qu'elle paraît, en russe, dans la livraison de mars 1880 de la revue *Vestnik Evropy (Le Messager de l'Europe),* en allemand, dans le quotidien libéral viennois *Neue Freie Presse* (trois feuilletons en mai 1880), dans *Le Voltaire*, journal réputé républicain de combat (23-30 juillet 1880), ou enfin dans le recueil du *Roman expérimental* (1880), placée entre « Le naturalisme au théâtre » et « Du roman ». Il serait très utile d'analyser les diffusions, hors de leurs frontières linguistiques, de grandes revues comme la *Revue des deux mondes*, l'*Edinburgh Review,* la *Deutsche Rundschau* : ces revues, qui ont contribué à informer sur les littératures étrangères, ont aussi transmis à l'étranger l'image qu'elles donnaient ou voulaient donner de leur propre littérature.

6. Enseigner l'histoire comparée des littératures ?

L'histoire de la littérature nationale fait partie du patrimoine d'un pays. Une démarche comparative respecte cet enracinement dans une tradition vivante, car il est impossible de prétendre à une histoire (universelle) des littératures entièrement indépendante de la référence à l'histoire d'une aire littéraire homogène : aucune aire culturelle ne dispose exactement des mêmes références littéraires qu'une autre, et chacune met en place une vision propre des littératures étrangères.

En France, l'enseignement de l'histoire de la littérature repose traditionnellement sur une périodisation par siècles, dont chacun est caractérisé par un mouvement dominant. Le xvii^{e} siècle a été ainsi défini comme le siècle classique, ce qui a longtemps entraîné une dévalorisation

des œuvres qui ne relevaient pas de cette esthétique ; la confrontation avec des phénomènes apparaissant dans des pays voisins à la même époque a provoqué l'émergence d'une catégorie d'abord utilisée pour les arts plastiques, le baroque. D'autre part une interrogation sur la diffusion européenne de modèles français suggère que, même d'un point de vue français, le xviii^{e} siècle, défini, au plan des idées, comme le siècle des Lumières, pourrait, au plan formel, s'intégrer à un ensemble « classique » plus vaste que celui jusqu'alors délimité par l'historio graphie traditionnelle.

Un enseignement de l'histoire comparée des littératures est avant tout un enseignement de type historique. Il s'agit en effet de faire place à chacune des cultures dans lesquelles la littérature s'est développée et de mettre ainsi l'accent sur une approche du relatif autant que de l'homogène. La tentation peut être grande de privilégier un enseignement de l'histoire des littératures européennes, parce qu'un certain nombre d'ouvrages, on l'a vu, en facilitent l'accès, mais également pour des raisons qui tiennent actuellement à un effort de constitution d'une identité européenne. Il serait toutefois dangereux de se limiter à cette seule partie de la planète : les épopées sumériennes, les contes égyptiens (comme les *Aventures de Sinouhé* ou le *Conte du Naufragé*), les épopées indiennes, entre autres, sont fondamentales pour comprendre l'évolution de l'humanité au moment où l'expression écrite lui fait franchir un pas décisif.

La connaissance des littératures étrangères s'est beaucoup développée au cours des dernières décennies, et elle doit rester source de plaisir et de délassement pour les lecteurs. Ceux-ci seront peut-être encore davantage à l'aise, et mieux armés pour aller à la recherche de telles œuvres si un enseignement conçu dans un tel esprit fait partie de leur formation initiale – et continue.

Les difficultés théoriques et méthodologiques soulevées par une histoire comparée des littératures sont considérables, ne serait-ce que parce qu'une telle histoire brouille les concepts sur lesquels une société s'appuie, en introduisant des éléments singuliers qui rompent une continuité mémorielle construite notamment par les institutions scolaires de chaque nation. Ce type d'histoire fournit toutefois les matériaux de ce qui constitue l'une des

finalités des études littéraires comparatistes : l'accès à une poétique comparée.

Chapitre VI

Vers une poétique comparée

En se proposant de traiter « De la poétique en elle-même et de ses espèces », Aristote a ouvert un champ d'études dont l'exploration reste toujours d'actualité ; l'adjectif substantivé *poétique (poiètikè [archè])* inaugurait en effet en Europe une longue entreprise relative à la spécificité d'une œuvre littéraire ; centré autour du terme de *mimèsis*, déjà utilisé par Platon et longtemps traduit en français par *imitation*, le débat a orienté la majeure partie de la réflexion théorique sur la création littéraire.

I. Poétique ou poétiques ?

Aristote traitait de la poétique tantôt en historien, tantôt en théoricien, et les deux voies sont toujours pratiquées ; mais, de toute façon, Aristote ne s'ap puyait que sur des exemples tirés de la seule littérature grecque, qu'il a constituée ainsi en modèle originel de la poétique, du moins de la poétique occidentale.

1. Contraintes langagières et culturelles

Toute poétique est réflexion sur la langue, sur le travail de la langue. Tout locuteur d'une langue naturelle a la possibilité, et le droit, de la manier comme il le veut, tout acte de parole (à visée littéraire ou non) s'inscrit dans une langue tout en étant apte à en modifier l'usage, les seules limites étant celles de la compréhension ou de la réception esthétique. Dans ce dernier domaine, des convenances d'ordre culturel jouent souvent un rôle dissuasif : au milieu du xviii^{e} siècle l'abbé Batteux, dans son *Cours des Belles-Lettres,* rappelle que des termes comme « bouvier, vache » sont acceptables

en latin, mais sont considérés comme « bas » en français. Les caractéristiques d'une langue surtout jouent un rôle décisif : en France, à la Renaissance, les tentatives de vers mesurés suivant la longueur des syllabes n'ont pas connu la fortune que leurs auteurs souhaitaient, et d'autres essais n'ont pas davantage convaincu. La langue française a surtout favorisé le développement d'une poésie dans laquelle le compte fixe des syllabes et la rime sont des critères fondamentaux.

Les traductions permettent toutefois de suggérer d'autres vois possibles : confrontés à des difficultés que la langue d'arrivée n'avait pas jusqu'alors affrontées, les traducteurs essaient de trouver des solutions qui non seulement renouvellent le vocabulaire, mais inspirent de nouvelles possibilités : c'est le cas des traductions à partir de l'allemand réalisées au xix^{e} siècle.

2. Poétique occidentale / poétiques « non occidentales » ?

En 1997 l'ailc a publié une *Histoire des poétiques* [Bessière *et al.,* 1997] ; sous ce titre il faut en fait entendre une « histoire des poétiques des littératures occidentales, depuis l'Antiquité jusqu'au xx^{e} siècle » ; la périodisation pratiquée est sans surprise pour un lecteur français, puisque l'ouvrage envisage successivement les poétiques de l'Antiquité classique, du Moyen Âge, de la Renaissance et de chacun des siècles qui suivent, du xvii^{e} au xx^{e}. Au travers des modulations décelables dans les différentes littératures, émerge, outre l'importance de l'ouvrage d'Aristote, dont la réception critique et créatrice surplombe les discussions, le rôle du romantisme allemand qui, au début du xix^{e} siècle, instaure, avec ce qui a été défini comme l'absolu littéraire [Lacoue-Labarthe/Nancy 1978], une coupure radicale dans la conception de la littérature : le caractère figuratif de l'entreprise artistique, jusqu'alors dogme peu contesté, devient problématique, l'idée d'une œuvre non référentielle se fait jour, et s'exprime de plus dans la seconde moitié du xx^{e} siècle. Il reste que la poétique occidentale est largement tributaire d'une volonté de représenter la réalité, comme le montre le travail d'E. Auerbach qui part du concept

(platonicien, et non aristotélicien) de *mimèsis* pour explorer une vingtaine d'œuvres d'Homère à V. Woolf [Auerbach, 1968].

Il n'est pas question de réduire une possible poétique occidentale à une série de variations sur la représentation du réel, d'autant que, comme le montre Auerbach, en particulier à propos de *La Divine Comédie*, la réalité a pu être comprise comme celle du royaume de Dieu, avec lequel tout événement humain est nécessairement en relation et peut donc être le reflet de cette réalité divine et éternelle. Il n'empêche que la question du rapport à la réalité est probablement une constante fondamentale des interrogations des écrivains occidentaux au travers des variations constatées dans les littératures occidentales.

Le prestige d'Aristote et de ses successeurs, conjugué avec l'ignorance d'autres littératures, a longtemps accordé une valeur quasi universelle aux préceptes du Stagirite. Des travaux comparatistes tendent à montrer que cette poétique, essentiellement fondée sur la tragédie (la conclusion de la *Poétique* est qu'elle « atteint mieux que l'épopée le but [de l'art] »), est, au plan mondial, une exception : « Tous les autres exemples de poétique sont fondés, non sur le drame, mais sur la poésie lyrique. La littérature occidentale [...] est minoritaire, exceptionnelle. Elle n'a nul droit à être normative » [Miner, 1990, 8]. Miner se réfère aux poétiques orientales et extrême-orientales pour établir à la fois leur originalité par rapport à *la* poétique occidentale, et pour les définir, ensemble, autrement que de façon négative ; il propose de les appeler « affectives-expressives », de façon à les opposer à une poétique « mimétique ».

La question reste posée : rejoignant les monitions d'Étiemble, il est sans doute souhaitable de développer des recherches sur les poétiques arabe, bantoue, chinoise, coréenne, japonaise, etc. pour mettre au jour la singularité de chacune, sans vouloir *a priori* les opposer en bloc à une (hypothétique) poétique occidentale unifiée.

3. Formes naturelles pour toute poétique ?

Les considérations qui précèdent invitent à conclure à l'existence de nombreuses barrières entre les différentes poétiques repérables dans

l'ensemble des littératures de notre planète, et à l'impossibilité d'en prendre une vue unitaire. Pourtant Goethe, dans un commentaire de son *Divan occidental-oriental* (1818), propose une distinction entre trois « formes naturelles » de la *Poesie,* applicable à l'ensemble des créations littéraires. Désireux de clarifier la complexité des « espèces littéraires » *(Dichtarten),* il distingue en effet trois « modes littéraires » *(Dichtweisen),* qui ne se confondent pas avec des genres précis, car une même œuvre (Goethe cite les tragédies grecque et française) peut y avoir recours : le mode qui raconte avec netteté (mode épique), celui qui est excité avec enthousiasme (mode lyrique), celui qui agit personnellement (mode dramatique). E. Miner, dans son « Introduction » (*op. cit.,* 3- 11), déclare accepter cette triade, qu'il juge commode et même indispensable pour décrire les poétiques – il utilise le terme de « genre » –, tout en admettant qu'elle est sans doute insuffisante (dans son ultime chapitre il revient sur la « relativité des genres », 216-221).

Peut-on se fonder sur la possible universalité de cette tripartition ? Correspond-elle au fait que, comme le rappelle É. Benveniste, « dans toutes les langues qui possèdent un verbe, on classe les formes de la conjugaison d'après leur référence à la personne » et qu'il y a « toujours trois personnes, et qu'il n'y en a que trois » [Benveniste 1966, 225-6] ? Benveniste reprend ensuite la terminologie des grammairiens arabes qui donne « une notion juste des rapports entre les personnes » : la 1re personne est « celui qui parle », la 2e « celui à qui l'on s'adresse », la 3e « celui qui est absent » (*ibid.,* 228). Il est tentant de partir de cette classification et de la rabattre sur celle de Goethe : au *je*, « personne subjective », correspondrait le mode lyrique, au *tu*, « personne non subjective », le mode épique (un récit suppose toujours un auditeur), au *il*, « personne absente », le mode dramatique (qui met en scène des personnages d'un autre univers que celui des spectateurs, absents – sauf exception – du drame auquel ils assistent). La formule goethéenne, qui émane d'un Européen qui s'intéresse de très près aux littératures orientales (il fait par exemple observer que la littérature persane ne connaît pas le drame), peut de toute façon constituer la base d'une réflexion sur les éléments à examiner dès lors qu'on souhaite travailler sur un *corpus* international large. 3-11), déclare accepter cette triade, qu'il juge commode et même indispensable pour décrire les poétiques – il utilise le

terme de « genre » –, tout en admettant qu'elle est sans doute insuffisante (dans son ultime chapitre il revient sur la « relativité des genres », 216-221).

Peut-on se fonder sur la possible universalité de cette tripartition ? Correspond-elle au fait que, comme le rappelle É. Benveniste, « dans toutes les langues qui possèdent un verbe, on classe les formes de la conjugaison d'après leur référence à la personne » et qu'il y a « toujours trois personnes, et qu'il n'y en a que trois » [Benveniste 1966, 225-6] ? Benveniste reprend ensuite la terminologie des grammairiens arabes qui donne « une notion juste des rapports entre les personnes » : la 1re personne est « celui qui parle », la 2e « celui à qui l'on s'adresse », la 3e « celui qui est absent » (*ibid.,* 228). Il est tentant de partir de cette classification et de la rabattre sur celle de Goethe : au je, « personne subjective », correspondrait le mode lyrique, au *tu,* « personne non subjective », le mode épique (un récit suppose toujours un auditeur), au *il*, « personne absente », le mode dramatique (qui met en scène des personnages d'un autre univers que celui des spectateurs, absents – sauf exception – du drame auquel ils assistent). La formule goethéenne, qui émane d'un Européen qui s'intéresse de très près aux littératures orientales (il fait par exemple observer que la littérature persane ne connaît pas le drame), peut de toute façon constituer la base d'une réflexion sur les éléments à examiner dès lors qu'on souhaite travailler sur un *corpus* international large.

II. Poétique(s) comparée(s)

Parler de poétiques comparées, au pluriel, c'est d'abord admettre, dans une perspective transhistorique, l'égale dignité des littératures qui les incarnent et leur donnent forme. Il ne saurait donc y avoir, en théorie, de centre à partir duquel des poétiques sont décrites, même si la terminologie utilisée est tributaire de la langue dans laquelle elle est exprimée.

1. Thématique

Rejoignant ici la question du caractère international des thèmes on peut envisager d'établir, à partir du *corpus* le plus vaste et le plus varié possible,

un inventaire de *topoï* ou de situations universels et de scruter la façon dont différentes traditions littéraires les traitent. J. Rousset a étudié ce qu'il appelle la « scène de première rencontre », « le grand thème qu'est le face à face de deux inconnus qui, d'un coup, se reconnaissent » à partir d'une pluralité de romans européens (*Leurs yeux se rencontrèrent,*Corti, 1981) ; il fait observer que cette scène a des chances d'être universelle, tout en se demandant si elle n'est pas limitée à la seule tradition occidentale.

L'exil, volontaire ou non, est une réalité qu'ont connue de nombreux poètes : Ovide, Du Bellay, Ungaretti, Séféris ont été regroupés, pour cette raison, dans un programme proposé à l'agrégation des Lettres modernes en 1988. La composition de ce programme maintient l'étude du thème à l'intérieur de la littérature européenne. Ph. Postel déplace la problématique en confrontant le *Lisao* du poète chinois Qu Yan (iv^{e} siècle av. J.-C.) et les *Tristes* d'Ovide, entre lesquels il n'existe aucun lien historique [*RLC,* 2003-4, 415-436]. Son but est « de savoir si cette situation [celle d'un exil politique] est en rapport avec un mode poétique particulier » ; après une analyse minutieuse du recueil du poète romain et du poème chinois, et après avoir proposé de considérer que l'un et l'autre ouvrent la voie à ce qu'il appelle l' « élégie moderne », il conclut que les deux auteurs suivent une démarche semblable qui amène chacun d'eux à « réinventer la poétique de leur temps » en faisant du poète un être « censé créer comme contraint par la douleur » ; mais, d'une part, Ovide assure une continuité avec la tradition latine tandis que Qu Yan est davantage en rupture (nouveau mètre, langage neuf), et d'autre part le poète chinois met plus l'accent sur le désordre du monde, le latin sur le moi désespéré.

2. Genres

Non seulement les genres littéraires sont nombreux et complexes, comme Goethe le déclarait, mais une grande confusion règne dans la terminologie, même dans une seule langue : la ballade française de l'époque romantique a peu de choses à voir avec la ballade telle que la pratiquait Villon. Le sonnet, qui passe pour un genre très contraignant par sa constance formelle, est répandu dans toute l'Europe, où il demeure un genre vivant ; or, pour J. Roubaud, « il est en fait impossible de trouver un trait (ou un ensemble de traits) de la forme sonnet dont on puisse dire avec certitude : tous les

sonnets, et seuls les sonnets, la présentent » (*Cahiers de poétique comparée,* 17-18-19, 1990, 15). Cet exemple témoigne de la difficulté à prétendre codifier toutes ces pratiques sous une seule formule ; l'embarras augmente lorsque les traditions littéraires sont hétérogènes.

C'est dans le domaine de l'analyse du récit que les travaux en théorie de la littérature ont le plus progressé au cours des dernières décennies. Mais les *corpus* restent le plus souvent limités à quelques auteurs occidentaux, de Cervantès à Proust, élevés à la dignité de modèles ; d'autre part les grilles de lecture proposées ne se révèlent guère adaptées à des œuvres comme celles d'Akutagawa ou Kawabata, comme l'avait remarqué A. Cecchi dans le *Bulletin* de la sflgc (1979-4). Se félicitant que le roman de Shi Nai-an (et de Luo Guan-zhong) *Shui-hu-zhuan (Au bord de l'eau),* qui date sans doute du xiv^{e} siècle, soit enfin accessible en version française (trad. J. Dars, Bibl. de la Pléiade, 1978), Étiemble énumère quelques dénominations qui ont été avancées pour permettre aux lecteurs européens d'accéder à cette œuvre foisonnante : western chinois, roman picaresque, roman historique, épopée...

Dans le tome II de *Temps et récit, La configuration du temps dans le récit de fiction* (Seuil, 1984), P. Ricœur prend l'essentiel de ses exemples dans la littérature européenne contemporaine (en particulier *Mrs. Dalloway, La Montagne magique, À la recherche du temps perdu*) ; mais cet ouvrage est une contribution importante à la poétique du récit de fiction, expression sous laquelle l'auteur regroupe l'épopée, le conte populaire, le roman, le théâtre, et qu'il distingue du récit historique en ce que celui-ci a l'ambition de constituer un « récit vrai ». L'élément essentiel est la notion de « mise en intrigue », opération configurante venue de la tradition aristotélicienne du *muthos* et qui débouche sur les questions de l'expérience fictive du temps qui sollicite les réactions des lecteurs. Le tome III, *Le temps raconté* (Seuil, 1985), entrecroise études du récit de fiction et études du récit historique pour mettre en évidence la « refiguration de l'expérience temporelle » à l'œuvre dans toute « *configuration* narrative » (p. 9), et s'achève, avec un détour par l'exégèse hébraïque, sur une réflexion sur les apories philosophiques que révèlent une phénoménologie du temps et les réponses que peut y apporter une poétique du récit. L'ouvrage de Ricœur repose ainsi, dans une perspective autant philosophique que littéraire, la question

d'une poétique propre à la tradition occidentale ; cette poétique du récit semble d'ailleurs s'arrêter, pour l'auteur, au seuil du genre lyrique, qui ouvre une brèche dans la trame de l'intrigue pour atteindre « au-delà de l'épisodique [...] le fondamental. C'est à ce fondamental que la poésie lyrique donne une voix qui est aussi un *chant*. [...] *le lyrisme de la pensée méditante* va droit au fondamental sans passer par l'art de raconter » (p. 390-391). Mais la question reste posée : à quelles conditions y a-t-il une « conjonction finale entre l'épique, le dramatique et le lyrique » comme P. Ricœur l'affirme (p. 391) ? Dans la trilogie qu'il établit, Goethe souligne bien que ces trois modes peuvent agir « ensemble ou séparément ».

3. Invariants ?

Existe-t-il malgré tout des invariants qui, au-delà des « formes naturelles » de Goethe, seraient communs à toutes (?) les traditions littéraires ? Il est possible, comme Étiemble jubilait d'y être parvenu, d'illustrer un cours sur le préromantisme européen avec des citations empruntées à des poètes chinois antérieurs au xii^{e} siècle. Est-on en droit d'en conclure, comme il le fait, qu'il existe, à l'échelle de la littérature universelle, des « invariants » ?

Il faut sans doute distinguer entre des thèmes, qui peuvent devenir des lieux communs, et des formes et des structures qui sont davantage la marque d'une entreprise poétique. Soit l'exemple d'un genre, mentionné dans les premières lignes de la *Poétique* d'Aristote, *epopoia* (épopée). D. Madelénat lui a consacré un volume (*L'Épopée,* puf, 1986), qui fait certes appel aux grandes œuvres de la tradition européenne depuis l'*Iliade*, mais qui s'appuie aussi sur l'épopée mésopotamienne de *Gilgamesh,* sur le *Mahâbharata* et le *Râmâyana* indiens, non sans mentionner aussi, à l'occasion, quelques œuvres issues des domaines asiatiques et africains (Th. Mofolo, *Chaka*). Les travaux de M. Parry et d'A. Lord avaient par ailleurs permis de (re)découvrir, chez des chanteurs serbes du xx^{e} siècle, des modalités de composition et de récitation de poésies épiques complexes, qui, reposant sur des formules et des schémas métriques, jetaient une lumière sur le fonctionnement l'épopée homérique.

Le fait de raisonner sur un large *corpus* d'œuvres ressortissant à des traditions différentes et éloignées dans le temps et l'espace permet à D.

Madelénat de proposer un tableau des « invariances de l'action [épique] » dans lequel il distingue quatre rubriques : 1 / une « instance régulatrice de l'action » ; 2 / « les actants » ; 3 / « l'action » proprement dite (le « parcours héroïque »), enfin, 4 / « la finalité de l'action ». Mais, pour chacune de ces rubriques, il propose une série de « variables », qui peuvent porter sur la nature de l'instance, les pouvoirs du héros, la quantité et la durée des événements rapportés, les différents types de buts atteints à la fin de l'action épique (*op. cit.,* 43). Il s'agit bien d'une présentation synthétique d'un ensemble d'analyses critiques, non d'une norme visant à produire des épopées : un tel schéma est d'ailleurs soumis en permanence à la confrontation avec des œuvres singulières, seuls critères permettant de valider des observations de ce type.

4. Poétique de l'étranger et refus de l'exception.

Une des visées de la littérature comparée est la collecte, la découverte, d'œuvres susceptibles d'apporter des exemples nouveaux – et des contre-exemples.

Il importe de rappeler que le recours aux méthodes comparatives relève avant tout d'une heuristique : l'étranger est une pierre de touche qui permet, à la fois, de mettre en évidence un autre type d'œuvre ou de texte et de montrer, le cas échéant, que telle exception apparente, dans un système donné, peut, en fait, être la règle dans un autre système. Interrogeant la pratique occidentale de la composition rhétorique rigoureuse à l'aune d'œuvres persanes, J.-L. Backès cite des cas où des poètes médiévaux, mais aussi Brecht, Mallarmé, Shakespeare, Euripide ont suivi des modèles formels exceptionnels dans une poétique occidentale, mais qui peuvent trouver un écho – sans qu'aucune trace d'influence soit décelable – chez Saadi ou Ferdousi [Backès, dans Brunel/Chevrel, 94-96].

Cela ne veut pas dire qu'il ne peut exister d'exception absolue, d'œuvre unique proprement incomparable, qui serait à elle-même sa propre poétique. En tout cas, comme le dit ailleurs J.-L. Backès : « Il n'y a pas de monstres pour le poéticien » [*RLC,* 2003-4, 390].

III. Poétique générale, poétique comparée

Toute poétique générale, essayant, par conséquent, d'approcher le fonctionnement des œuvres littéraires ou susceptibles d'être reconnues comme littéraires, est nécessairement une poétique comparée. Peut-elle être autre que descriptive ?

1. Intertextualité et intertexte

L'emprise de la notion de texte a favorisé la création et la large diffusion de ces deux notions. La première, due à J. Kristeva (*Sèméiôtikè*, 1969), est comprise ici comme l'aptitude de tout texte à renvoyer à d'autres textes, antérieurs ou non ; la seconde définit l'ensemble des textes formant une totalité référentielle pour un lecteur. L'heuristique incessante de la littérature comparée conduit à augmenter, de façon démesurée, cette totalité, jusqu'à aboutir à une « Bibliothèque de Babel » semblable à celle imaginée par Borges, « illimitée et périodique », où le voyageur comparatiste, toujours en quête d'un cercle herméneutique parfait et donc clos sur lui-même, ne découvrirait finalement que du désordre, toujours renouvelé...

On peut alors se demander si l'entreprise comparatiste ne repose pas plus sur une « spirale » que sur un cercle herméneutique, en raison d'un mouvement qui la porte à aller toujours au-delà : elle est toujours « en cours » et se montre opposée à l'idée d'un panthéon mondial des lettres. L'intertexte est toujours à construire : l'exhaustivité est exclue, au moins tant qu'une œuvre viendra s'ajouter aux précédentes.

Le développement des outils informatiques est susceptible de modifier les conditions de travail dans ce domaine, en permettant la constitution de *corpus* très larges. La Société internationale d'analyse de la topique romanesque (sator) a lancé en 1986 le projet d'une histoire des *topos* romanesques dans la littérature française jusqu'en 1800, le topos étant défini comme « configuration récurrente d'informations narratives » (M.

Weil-Bergougnoux, dans *RHLF*, 1994-6, 1039). Un exemple des résultats auxquels on peut aboutir se trouve dans le volume *Vers un* thesaurus *informatisé : topique des ouvertures narratives avant 1800* (Université Paul-Valéry, 1991), issu du 4e Colloque de la sator : ces ouvertures ne sont pas limitées aux seuls incipit, mais incluent également tout ce qui est de l'ordre de l'appel au lecteur, du contrat de lecture que l'auteur ou le narrateur propose (comme, par exemple, une étude sur le discours d'accompagnement de la traduction française de la *Diana* de Montemayor). Cette entreprise a choisi de s'intéresser à la seule littérature française (mais le cas de la *Diana* pose le problème du caractère étranger d'une œuvre) : peut-elle être étendue et est-il possible de tenter de dresser un tableau (comparatif) des topos romanesques dans différentes littératures ?

2. Lectures plurielles et ambiguïté fondamentale

L'expression « lecture(s) plurielle(s) » a été longtemps considérée comme irrecevable par une partie de la critique universitaire française, qui insistait, en revanche, sur la recherche du sens que l'auteur avait donné à son œuvre, et qu'il s'agissait de restituer : lire devait permettre de retrouver le trajet qui avait mené l'auteur à écrire tel texte de telle façon. Or, si chaque œuvre est partie d'un intertexte composé par un lecteur, il faut tenir compte des grilles de lecture qui sont à la disposition de celui-ci.

Qui ne connaît vraiment, de la tradition tragique au théâtre, que les pièces de Racine peut être tenté de lire *Penthésilée* de Kleist, en projetant sur le couple Penthésilée-Achille le schéma des rapports Hermione-Oreste d'*Andromaque*, et en interprétant, tant bien que mal, les relations entre l'héroïne éponyme et Prothoé comme une variante du modèle souveraine-confidente. Une lecture « racinienne » de la pièce de Kleist n'est pas à rejeter en soi, pas plus que ne le sont les adaptations classicisantes de Shakespeare, mais, devant les difficultés qu'elle soulève, elle doit être replacée dans un intertexte plus vaste, où pourraient figurer aussi bien Goethe – qui abhorrait Kleist – que Nietzsche – qui l'exaltait – ou J. Gracq qui a fait de la pièce une « traduction libre » qu'il a commentée.

La notion de lecture plurielle a de plus pour elle une constatation souvent énoncée, que R. Jakobson appuie de son autorité. Il tient en effet pour

acquis que « l'ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui-même, bref c'est un corollaire obligé de la poésie ». Cette phrase [Jakobson, 1963, 238] définit une ligne de partage, qui a été bien exploitée, entre texte poétique (littéraire) et message informatif. Les études portant sur l'ambiguïté de tel auteur ou de telle œuvre sont d'ailleurs nombreuses : il vaudrait sans doute la peine de rassembler toutes celles qui portent cette notion dans leur titre.

Elle évite précisément de transformer toute œuvre en message de l'auteur, plus ou moins facile à décrypter, elle reconnaît la part d'interprétation qui revient à chaque lecteur, lequel doit toutefois, semble-t-il, pour reprendre l'expression de J.-J. Ampère citée p. 9, essayer de « se dépayser », c'est-à-dire sortir de ses habitudes et de ses traditions.

L'ambiguïté n'est pas la possibilité infinie de déclarations sur une œuvre, elle ne peut être pleinement efficace que relativement au contexte dans lequel cette œuvre est placée et qui est nécessairement construit à chaque lecture.

3. Le problème de la valeur esthétique

La *Poétique* d'Aristote, historique et descriptive, est aussi prescriptive et évaluative : son auteur classe et hiérarchise les différents types de reconnaissance, et conclut que la tragédie est supérieure à l'épopée : sur ce dernier point, il n'est pas sûr que ce jugement ne renvoie pas à une préférence personnelle de l'auteur qui, on le sait, ne connaît que la littérature grecque. Les institutions scolaires et universitaires de tous les pays ont établi, à l'instar d'Aristote, un canon des œuvres patrimoniales dont la connaissance est une des bases de la cohésion nationale, et dont l'ensemble constitue une poétique au moins implicite. La France, forte d'une littérature dont la valeur est reconnue hors de ses frontières, a longtemps vécu sur une réputation de littérature universelle. L'arrivée de plus en plus abondante d'œuvres étrangères dont beaucoup se sont révélées hors des critères appliqués aux œuvres françaises n'a pas manqué d'entraîner des remises en cause : alors qu'A. Dumas fils et V. Sardou remportent des triomphes en Europe, Ibsen, Strindberg, Tchékhov bâtissent une poétique dramatique qui supplante les valeurs que les critiques français

de la fin du xix^{e} siècle avaient glorifiées. Le roman latino-américain, la poésie japonaise ont aussi modifié les conceptions que les institutions françaises (critique, université) avaient de la littérature.

On compte de nombreuses tentatives pour établir un canon de la littérature universelle, c'est-à-dire des listes d'œuvres, ou d'écrivains, qu'un « honnête homme », une personne « cultivée » devrait connaître. Deux exemples permettent de mesurer les difficultés, sinon l'impossibilité d'une telle entreprise. En 1994 Harold Bloom établit une liste restreinte dans *The Western Canon* : Dante, Chaucer, Cervantès, Montaigne, Shakespeare, Milton, Goethe, Wordsworth, Whitman, Tolstoï, Ibsen, Proust, Joyce, soit, sur treize noms, six écrivains de langue anglaise (près de la moitié), deux Français, un Italien, un Espagnol, un Allemand, un Russe, un Norvégien... Au début du xxi^{e} siècle D. Lamping et F. Zipfel posent la question : que doivent lire les comparatistes (*Was sollen Komparatisten lesen ?*, Francfort, E. Schmidt, 2005) ? Ils mentionnent vingt œuvres « incontournables » (« Die 20 Unverzichtbaren »), représentées par deux auteurs grecs (Homère, Sophocle), un latin (Ovide), trois italiens (Dante, Boccace, Pétrarque), trois auteurs de langue anglaise (Shakespeare, Sterne, Joyce), un espagnol (Cervantès), cinq français (Molière, Diderot, Stendhal, Flaubert, Baudelaire), un allemand (Goethe), un russe (Tolstoï), ainsi qu'une anthologie de la poésie moderne due à M. Enzensberger. On constate aisément la récurrence de quelques grands noms, mais aussi l'étroitesse des littératures représentées, même à l'intérieur d'un canon « occidental ».

La difficulté est réelle. S'il est sans doute possible, en tout cas souhaitable, de rédiger des manuels d'histoire communs à deux ou à plusieurs pays, la réalisation de manuels de littérature communs paraît plus malaisée, et la difficulté est d'autant plus grande qu'il est souhaitable, on l'a vu, d'enseigner une *histoire* comparée des littératures. La formation du goût littéraire se fait pour la plus grande partie grâce à la fréquentation des œuvres de la littérature nationale. L. Spitzer estime que « le meilleur document pour l'âme d'une nation, c'est sa littérature ; or celle-ci n'est rien d'autre que sa langue telle qu'elle est écrite par des locuteurs privilégiés » (« Arts du langage et linguistique », dans *Études de style,* Gallimard, 1970, 53 ; texte rédigé en 1948). Il faudrait sans doute ajouter les chansons, les comptines, les devinettes et les contes qui façonnent la culture des jeunes

enfants, et qui sont des références essentielles de cette culture. C'est en tout cas à partir de la littérature (entendue au sens large) propre à chaque nation que se construit l'échelle des valeurs esthétiques qui pourra ensuite être utilisée pour des œuvres étrangères.

Il n'existe certainement pas de mesure universelle de la qualité littéraire. La liste des différents paramètres qui interviennent dans le jugement esthétique est quasi illimitée ; celui du caractère étranger n'est pas le moins suggestif.

Conclusion

La littérature comparée élargit le champ du littéraire. S'inscrivant dans un enracinement culturel particulier, elle est à la fois incitation à découvrir des œuvres qui ne relèvent pas de cette culture et entreprise méthodique d'enquête sur le littéraire. Elle n'abolit pas les frontières, elle les reconnaît et en apprécie la consistance, pour essayer de les franchir. Elle refuse un intenable point de vue de Sirius au bénéfice de la construction d'un espace, d'un territoire, dont la cohérence est à vérifier sans cesse. Pour un lecteur ou un chercheur comparatiste, ni l'étranger, ni l'étrangeté ne sont inquiétants.

Lecteur ou chercheur ? La pratique comparatiste tend à faire de tout lecteur un chercheur, un curieux, un explorateur ; pour lui la curiosité n'est jamais une faiblesse, elle est un aiguillon. Aucune littérature n'est universelle : il existe toujours, ailleurs, une autre façon d'exprimer un sentiment, de bâtir une intrigue, de rendre compte de soi-même et du monde. Constatation banale ? Si on la prend au sérieux, elle peut mener loin... Au-delà du plaisir du texte nouveau, autre, elle oblige à ne dédaigner aucun fait, surtout s'il contredit une idée reçue, à se méfier d'une évidence, surtout si elle s'accorde (trop) bien avec une idée reçue.

Dans ce petit volume, le point d'enracinement a été la tradition des études littéraires françaises, qui doivent toutefois affronter de plus en plus des interrogations souvent venues d'ailleurs et qui débouchent parfois sur des questions qu'on ne peut éliminer d'un trait de plume : les « études culturelles », le « multiculturalisme », les « études post-coloniales », les « gender studies » (pour lesquelles un terme reste à trouver)...

La littérature comparée se retrouve aux côtés d'autres disciplines qui ont placé la construction du comparable au cœur de leur démarche : linguistique comparée, mythologie comparée, anthropologie comparée. De ce fait, comme dans toutes ces disciplines, son territoire ne lui est jamais donné

d’emblée ; il est d’abord hypothèse, laquelle n’est validée, ou non, qu’au terme de l’étude. Toute discipline comparée est refus d’un système clos, refus d’une « pensée unique » ; très simplement, la littérature comparée, qui promeut la notion d’un canon littéraire *hospitalier*, souhaite contribuer au développement d’humanités résolument modernes.

Bibliographie

Auerbach Eric, *Mimésis*, Gallimard, 1968.
Benveniste Émile, *Problèmes de linguistique générale*, I, Gallimard, 1966.
Berman Antoine, *Pour une critique des traductions*, Gallimard, 1995.
Berman Antoine, *La Traduction et la lettre [...]*, Seuil, 1999.
Bessière Jean, *et al.* (éd.), *Histoire des poétiques*, puf, 1997.
Bödeker Hans E. (éd.), *Histoires du livre. Nouvelles orientations*, imec/msh, 1995.
Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art [...]*, Seuil, 1992.
Boyer Alain-Michel, *La Paralittérature*, puf, 1992.
Brunel Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, puf, 1992.
Brunel Pierre (éd.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éd. du Rocher, 1994, 2e éd..
Brunel Pierre (éd.), *Dictionnaire de Don Juan*, R. Laffont, 1999.
Brunel Pierre et Chevrel Yves (éd.), *Précis de littérature comparée*, puf, 1989.
Casanova Pascale, *La République mondiale des lettres*, Seuil, 1999.
Chauvin Danièle, *et al.* (éd.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Imago, 2005.
Chevrel Yves, *La Littérature comparée*, puf, 1997, 4e éd..
Chevrel Yves et Dumoulié Camille (éd.), *Le Mythe en littérature*, puf, 2000.
Detienne Marcel, *Comparer l'incomparable*, Seuil, 2000.
Durand Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Berg, 1979.
Espagne Michel, *Le Paradigme de l'étranger*, Cerf, 1993.
Escarpit Robert (éd.), *Le Littéraire et le social*, Flammarion, 1970.
Étiemble, *Essais de littérature (vraiment) générale*, Gallimard, 1974.
Guyard Marius-François, *La littérature comparée*, puf, 1978, 6e éd..
Hagège Claude, *La Structure des langues*, puf, 1982.
Hussherr Cécile et Reibel Emmanuel (éd.), *Figures bibliques, figures mythiques. Ambiguïtés et réécritures*, Rue d'Ulm, 2002.
Iser Wolfgang, *L'Acte de lecture*, Mardaga, 1985.

Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.
Jakobson Roman, *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963.
Lacoue-Labarthe Philippe, Nancy et Jean-Luc (éd.), *L'Absolu littéraire*, Seuil, 1978.
Malblanc Alfred, *Stylistique comparée du français et de l'allemand*, Didier, 1968.
Miner Earl, *Comparative Poetics*, Princeton University Press, 1990.
Nières-Chevrel Isabelle (éd.), *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, Gallimard Jeunesse, 2005.
Œuvres et Critiques, 1986-2, « Méthodologie des études de réception ».
Oustinoff Michaël, *La Traduction*, puf, 2003.
Risterucci-Roudnicky Danielle, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Colin, 2008.
RHLF, 1997-3, « Les traductions dans le patrimoine français ».
RLC, 2003-4, « Poétique comparatiste ».
Saussy Haun, *Comparative Literature in an Age of Globalization*, John Hopkins up, 2006.
Tomiche Anne et Zieger Karl, *La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007*, P. U., Valenciennes, 2007.
Vinay Jean-Paul et Darbelnet Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, 1958.
Wellek René et Warren Austin, *La Théorie littéraire*, Seuil, 1971.
Site internet de la sflgc : http ://www.vox-poetica.org/sflgc
Site internet de l'ailc : http ://icla.byu.edu/www